LOS HOMBRES de la historia

45

La Historia Universal
a través de
sus protagonistas

Poe

Centro Editor de
América Latina



Roberto Sanesi

LOS HOMBRES de la historia

Romántico, simbolista y ya teórico de la parábola decadente, Edgar Allan Poe es tal vez el menos definible, el más torturado y contradictorio de los protagonistas de la literatura americana de su época.

Una tentativa de reconstruir un mundo en fragmentos destinado a conducir a la visión de un mundo desierto y completamente abstracto, y una creación, un gesto poético que "no significa absolutamente nada más que sí mismo", y que sin embargo es necesario perseguir hasta el fin, incansablemente inconsciente, entre el vacío desolado de su misma existencia y la tozuda lucidez que lo impulsó a estructurar racionalmente una realidad ficticia.

Dividido entre razón e irracionalidad, y en lucha con los propios oscuros fantasmas, Poe utilizó la razón para construir deliberadamente la irracionalidad, de aquí la ambigüedad de sus concepciones metafísicas que se revelan en una especie de idealismo materialista, y la ambigüedad de su obra y en particular de su poesía, que por efecto de la subordinación de un significado primario al sonido es tan emblemático y por lo tanto del área del simbolismo, pero fundada sobre un artificio por el cual su simbolismo es totalmente hipnótico.

La poesía de Poe y también su narrativa es una ejemplificación continua de la fractura entre lo que es terrestre e ilusorio y lo que es misterioso, incomparable y verdadero. Pero, sobre todo, en su rechazar toda concesión a la realidad circunstante, en su aceptar como única posibilidad de liberación del individuo la más absoluta separación de la sociedad, tal vez para refugiarse en la locura, y en su intento constante por crear un "reino del espíritu" en el cual alcanzar la quietud, Poe denunció su más abierta desconfianza en cuanto al mito de América que Whitman se aprestaba a reforzar, y justamente por ello él aparece como escritor más auténticamente americano y moderno. Nació en Boston el 19 de enero de 1809 y murió el 7 de octubre de 1849.

Títulos ya publicados

Esta obra ha sido publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S.p.A. - Roma Milán.
Director responsable: Pasquale Buccomino
Director editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Lisa Baruffi, Mirella Brini, Ido Martelli, Michele Pacifico.

45. Poe - El siglo XIX.

Este es el décimo fascículo del tomo **El siglo XIX.**

Traducción de Antonio Bonanno.

Junín 981 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S.A., Luca 2223, Buenos Aires, en julio de 1976.
Distribuidores en la República Argentina
Capital: Mateo Cancellaro e Hijo, Echeverría 2469, 5º C, Capital.
Interior: Ryela S.A.I.C.F. y A., Bartolomé Mitre 853, 5º, Capital.

E. A. Poe

Roberto Sanesi

1809
Segundo hijo de David Poe y Elizabeth Arnold, y nieto del patriota de la revolución norteamericana David Poe, de Baltimore, Edgar Poe nace en Boston el 19 de enero de 1809.

1811
Muertos el padre y la madre, Edgar es acogido en Richmond, Virginia, por la familia de John y Frances Allan, de donde proviene el apellido Allan agregado al de Poe.

1815-1820
Luego de haber recibido una instrucción clásica en algunas escuelas privadas de Richmond, Edgar parte de Estados Unidos hacia Inglaterra junto con la familia Allan. En Stoke Newington estudia en la Manor House School del Reverendo John Bransby, que más tarde lo recordó como alumno "inteligente pero rebelde y terco".

1820-1825
Luego del retorno a Richmond ocurrido en agosto de 1820, Edgar continúa su educación en la Grammar School local. En este período se enamora de la señora Jane Craig Stanard, madre de un compañero de escuela. Fue "el primer amor, puramente ideal, de mi alma"; y, si se debe creer al poeta, le inspiró la poesía *To Helen* (A Helena) de 1831. En 1825 se enamora de Sarah Elmira Royster y es correspondido, y decide casarse.

1826
Poe se inscribe en la Universidad de Virginia y se distingue en el estudio del francés y el latín. Sus lecturas preferidas pueden deducirse de las influencias que se encuentran en las poesías del período y de los volúmenes pedidos en la biblioteca de la universidad: Campbell, Byron, Voltaire, textos de historia antigua. Al fin del primer curso vuelve a Richmond luego de contraer deudas de juego. En tanto, Sarah E. Royster había sido obligada a casarse con un cierto Mr. Shelton. Se sospecha que en este período Poe sufrió una lesión en el cerebro.

1827
Luego de la enésima disputa con Allan, en marzo Poe deja Richmond y llega a Boston. Aparece su primer volumen de versos: *Tamerlane and Other Poems* (Tamerlán y otros poemas). Contiene, entre otras, *The Lake* (El lago), *Dreams* (Sueños) y *A Dream within a Dream* (Un sueño en el sueño). Se enrola en el ejército y es enviado a Fort Moultrie.

1829
En abril deja el ejército (había muerto la madre adoptiva, Frances Allan) con el grado de sargento mayor bajo el nombre de Edgar A. Perry. La carta con la que pide su baja contenía una serie increíble de fantasías, entre las cuales la de que la madre adoptiva había muerto en un incendio. En noviembre aparece en Baltimore el segundo volumen de versos: *Al Aaraaf, Tamerlane, and Minor Poems* (Al Aaraaf, Tamerlán y poemas menores). Aparte de las citadas en el título, contiene poesías como *To Science* (A la ciencia), *Romance* (Romance), *Fairy-Land* (Tierra de hadas), etcétera.

1830
Entra como cadete a la Academia Militar de West Point, que deja al año siguiente por falta de fondos. Se agudiza el desacuerdo con Allan.

1831
Se marcha a Nueva York, donde publica *Poems: Second Edition* (Poemas: Segunda edición) con una dedicatoria al cuerpo de cadetes. A los poemas anteriores se agregan en este volumen *To Helen* (A Helena), *Israfel* (Israfel), *The City in the Sea* (La ciudad en el mar), *The Sleeper* (La durmiente), *Lenore* (Lenore) y *The Valley of Unrest* (El valle de la inquietud). La nota introductoria es una importante afirmación de sus personales principios de poética. En la miseria completa, como lo testimonian las cartas a Allan, se traslada a Baltimore, a la casa de la tía Mary Clemm.

1832
Aparecen en el *Saturday Courier* de Filadelfia los primeros cuentos, entre los cuales *Metzengerstein*.

1833
Con el cuento *MS. Found in a Bottle* (Manuscrito hallado en una botella) gana los cien dólares del premio ofrecido por el *Baltimore Saturday Visiter*.

1834
Escribe el drama *Polititian* (Político), que permanece inédito hasta 1923.

1835
Con la ayuda del novelista John Pendleton Kennedy entra en la redacción del *Southern Literary Messenger* de Richmond, y en diciembre se convierte en director del mismo. Publica en la revista numerosas críticas y cuentos como *Hans Pfaal* (Las incomparables aventuras de Hans Pfaal).

1836
El 16 de mayo, en Richmond, se casa con su prima Virginia Clemm, la que aún no ha cumplido catorce años.

1837
Si bien la revista, bajo la dirección de Poe, obtuvo un éxito sin precedentes, en enero el escritor firma su renuncia por desacuerdos con el propietario, T. W. White. Parece ser que la causa principal de tales desacuerdos se debe atribuir al alcoholismo de Poe. En enero y febrero, de todos modos, la revista publica las dos primeras partes de *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (La narración de Arthur Gordon Pym).

1838
En Nueva York aparece en volumen *The Narrative of Arthur Gordon Pym.* Escribe *Ligeia* (Ligeia).

1839
En Filadelfia, donde se ha establecido, dirige el *Burton's Gentleman's Magazine.* Escribe *The Conchologist's First Book* (El primer libro del conquiliólogo), y es acusado de plagio. Pero escribe también algunos de sus mejores cuentos, como *The Fall of the House of Usher* (La caída de la casa Usher).

1840
Escribe para *Alexander's Weekly Magazine* una famosa serie de artículos sobre criptografía. Aparecen en un volumen los cuentos escritos hasta ese momento: *Tales of the Grotesque and Arabesque* (Cuentos de lo grotesco y lo arabesco), que obtienen óptimo suceso de crítica. Del mismo año es *Sonnet-Silence* (Soneto: Silencio).

1841-1842
En abril es nombrado director del *Graham's Magazine,* donde publica diversas críticas (importantísima aquella sobre Hawthorne, que contiene agudas observaciones sobre el arte de la narrativa) y los relatos *The Murders in the Rue Morgue* (Los asesinatos de la calle Morgue), *Descent into the Maelström* (Descenso en el Maelström).

1843
Aparece en *The Museum* una nota biográfica de Poe cargada de inexactitudes dictadas por el mismo escritor (el viaje a Grecia y a Petersburgo) y retomadas luego por Baudelaire.

1844
En abril se traslada a Nueva York. Publica *The Balloon-Hoax* (La patraña del balón), *The Purloined Letter* (La carta robada), *Premature Burial* (Sepelio apresurado). Colabora en *The Columbia Spy.*

1845
Es el año de los grandes éxitos. El 29 de enero aparece en el *New York Evening Mirror* el poema *The Raven* (El cuervo). En el *Graham's Magazine* aparece una nota biográfico-crítica de Lowell sobre el arte de Poe. El poeta entra al *The Broadway Journal.* Para el *Godey's Lady's Book* inicia *The Literati of New York City* (Los literatos de la ciudad de Nueva York), una espirituosa serie de artículos sobre las figuras prominentes de la cultura literaria de Nueva York. Aparece una colección de *Tales* (Cuentos) que contiene nuevas versiones de cuentos ya publicados, y *The Raven and Other Poems* (El cuervo y otros poemas). Comienza a escribir *Marginalia* (Marginalia). Tiene una inocente aventura amorosa con Mrs. Frances Osgood, que lo convence de que abandone el vicio del alcohol. Realiza una gira de conferencias sobre la poesía y los poetas de América. *The Broadway Journal,* del que se ha convertido director, quiebra.

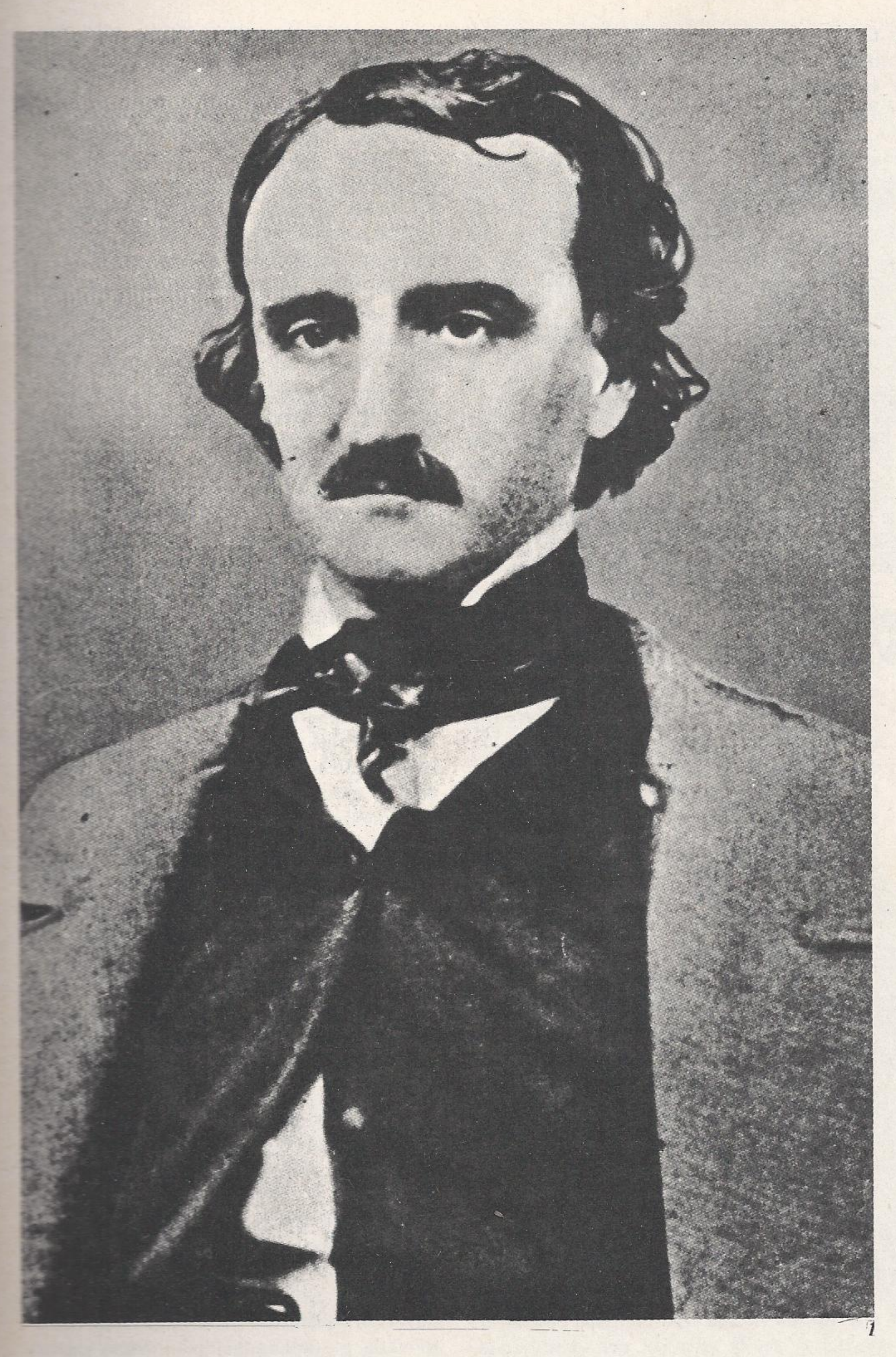
1846
Continúa los *Marginalia.* Escribe, entre otras cosas, *The Cask of Amontillado* (El barril del Amontillado) y *The Philosophy of Composition* (La filosofía de la composición).

1847
El 30 de enero, en la quinta de Fordham donde viven los Poe, Virginia muere de tuberculosis. El poeta acusa perturbaciones nerviosas y mentales que lo impulsan a beber nuevamente. "Por constitución soy un sensible, un nervioso en modo del todo anormal. Y me vuelvo loco, con largos intervalos de horrible salud mental. Durante esos accesos de absoluta inconsciencia bebía, sólo Dios sabe en qué medida y con qué frecuencia. Como es obvio, mis enemigos hacían derivar la locura del beber, no el beber de la locura". (Carta de Poe a George W. Eveleth). Escribe *Ulalume* (Ulalume).

1848
Compone *Eureka* (Eureka), ensayo místico de cosmología que acusa claramente la influencia del astrónomo J. P. Nichol. En setiembre se enamora de Mrs. Sarah Helen Whitman, poetisa, a la que envía apasionadas cartas de amor totalmente ajenas a su actitud normal. A causa de una serie de pequeñeces, en diciembre Mrs. Whitman rompe toda relación, y Poe intenta suicidarse con láudano. Pero el poeta dirige sus atenciones, absolutamente platónicas, a Mrs. Annie Richmond, a la que llama "esposa de mi alma".

1849
Escribe las poesías *For Annie* (Para Annie), *Eldorado* (Eldorado), *The Bells* (Las campanas), *Annabel Lee* (Annabel Lee), el relato *Landor's Cottage* (La casa de campo de Landor), otros *Marginalia* y *The Poetic Principle* (El principio poético). Se enamora de la poetisa Sarah Anna Lewis. En julio, vuelto a Richmond, se encuentra nuevamente con Sarah Royster, ahora viuda, y le propone matrimonio. El 27 de setiembre deja Richmond y va a Nueva York. Se detiene en Baltimore, y el 3 de octubre es hallado en estado de semiinconsciencia en una taberna clausurada judicialmente. Llevado al Washington College Hospital, muere de *delirium tremens* el 7 de octubre pronunciando el nombre de Reynolds, el explorador de los mares del sur cuya obra había utilizado para *The Narrative of Arthur Pym.*

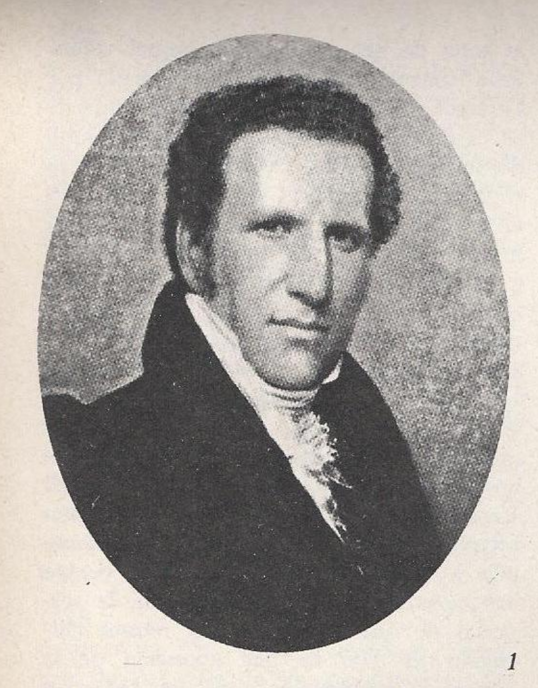
"Que sea locura no hay duda, pero también hay método" Hamlet, II, 2
En un período en el que, simplificando, se puede decir que la literatura inglesa vivía de un capital romántico ya codificado en muchos aspectos y producía una narrativa muy escasamente tocada por meditaciones de tipo problemático, oscuras o ambiguas, que denotaran alguna inclinación a eventuales mutaciones heterodoxas, la literatura norteamericana se traslada —sostenida también por una historia intelectual particular, y si bien sólo en algunos representantes— hacia nuevos problemas, y se diferencia del romanticismo en dirección marcadamente simbólica. En un arco de tiempo bastante amplio se tienen, así, a Hawthorne, Poe, Melville y Whitman. Diferentes también en razón de su "americanismo" mayor o menor, y hasta en oposición (Poe, Whitman) en lo que respecta a la posibilidad, o la oportunidad, de recibir algunos de aquellos símbolos que caracterizan tal americanismo de fondo en términos de tendencia al futuro (la máquina, la democracia, el progreso, una idea no siempre muy exacta de lo que se puede definir como "moderno"), y sin embargo unidos en su obra por la presencia constante de una técnica y de una temática. Romántico, simbolista y ya teórico de la parábola decadente en su trasladar, afinar y conducir a las consecuencias extremas los modos del "nuevo gótico", entre los cuatro escritores citados, E. A. Poe es tal vez el menos definible, el más torturado y contradictorio. Y, podría decirse, con un cierto método. Todo lo que hubo de irregular y tenebroso en su vida (verdadero y falso al mismo tiempo, es decir, lo que derivaba realmente del hecho de que Poe era "un dipsómano por automatismo hereditario", pero también —en parte, y luego de la publicación de *The Raven* [El cuervo]— lo que derivaba de una cierta voluntad de adherir a un personaje; y se podría recordar a Byron) indudablemente no podía dejar de fascinar tanto a los lectores como a la crítica del tiempo, si bien escasa e imprecisa, pero sería errado tomarlo como cosa fundamental al efectuar un juicio global. Es, en suma, poco relevante determinar con exactitud si el abuso del alcohol y la probable adicción a la droga se derivaban o fueron necesarios dada la condición de neurosis constitucional o si, en cambio, no fueron el alcohol y la droga lo que condujeron a tal neurosis y, finalmente, a la tragedia. En una carta escrita poco tiempo después de la muerte de su esposa, Virginia, Poe escribe: "Soy sensible por constitución, nervioso en modo del todo anormal. Me vuelvo loco con largos intervalos de horrible lucidez. Durante estos ataques de absoluta inconsciencia bebía, sólo Dios sabe con qué frecuencia y en qué medida. Obviamente, mis enemigos hacían depender mi locura del beber antes que el beber de la locura". Si no



1. *Una fotografía de E. A. Poe en 1848.*

se trata de una justificación, aquel voluntario lanzarse a la maldición insinuado por Baudelaire cuando escribe que su "muerte es casi un suicidio, un suicidio preparado desde hacía mucho tiempo" es una pura sugestión literaria. Ciertamente también en el caso de Poe, y muchas veces se ha hecho, resulta difícil no considerar juntos a la obra y al personaje. Pero mientras en un poeta como Byron, por ejemplo, parece notarse un predominio de la persona sobre la obra, es decir, una manifestación del carácter más en el gesto (y tal vez gesto programado) que en la creación artística, en Poe los dos términos se adhieren con mayor equilibrio, con naturalidad. Lo que emerge al fin es la obra (al personaje se lo obtiene con mayor aproximación a la realidad si se tienen en cuenta los temas), y por ello se presenta la sospecha de que una parte del retrato alucinado de Poe es una aposición de la crítica contemporánea y de los biógrafos siguientes, que o bien no lograron comprender completamente el significado de su obra y sintieron la necesidad —sin huir de su fascinación pero dominados por un concepto estético demasiado distante— de hallar en la misma una justificación externa, o bien —aun comprendiéndola— acentuaron sus caracteres para adaptarla con mayor efecto a la nueva sensibilidad. Lo que no significa que los sucesos de la vida de Poe no hayan sido, objetivamente, dolorosos.

El hecho es que la dificultad de separar la personalidad humana de Poe de su obra, de juzgar sus cuentos, su poesía y sus textos críticos rechazando completamente las sombras que se habían posado sobre los mismos con la contribución del autor mismo y olvidando su imagen de adepto al terror y a la muerte, se ha demostrado notable, y no parece haberse disipado ni siquiera frente a los ataques de la crítica más reciente, no demasiado viciada por intervenciones que no sean de estricto carácter estético. Si bien Poe halló partidarios convencidos, la idea general que se tiene frente a todo lo que se ha escrito sobre él desde hace algunos decenios se sintetiza en la convicción de que en Poe se encuentran, mezclados, genio y tonterías, y lo que cambia es sólo el porcentaje que la crítica decide asignar al genio o a las tonterías. Otros críticos (pocos, y entre éstos Eliot) se refugian a lo sumo en una posición de embarazo. "Poe es un escritor habilísimo. Habilísimo, maravillosamente construido, y muerto" (Ernest Hemingway). "Al nivel más común, su fuerza no gana nada, antes bien, algunas veces pierde algo, por el tipo de lenguaje en el que está expresada. Las obras no tienen mucha importancia, pero lo que importa no existiría de hecho si no estuvieran ellos [los personajes]. Es como leer una carta de amor en un momento de crisis de la relación amorosa; carece de sentido para


1


2


3

todos salvo para vosotros... cartas del tipo que pueden tronchar, literalmente, como ciertos cuentos y ciertas poesías de Poe... [que] requieren un mundo que no puede existir, a menos que lo creéis vosotros" (R. P. Blackmur). "Los lectores de Poe, en general, son de edad o de mentalidad de liceo... Y las rapsodias sobre Poe están escritas en la mayoría de los casos por críticos de tercer orden" (Malcom Cowley). Opinión, ésta, compartida por T. S. Eliot: "Que Poe tuviera un intelecto notable, es indudable; pero a mí me parece el intelecto de una persona altamente dotada que no alcanzó aún la pubertad". Se trata sólo de algunos ejemplos, pero bastante típicos; negativos o positivos, los juicios de este tipo siempre contienen una parte de verdad y una parte de error que dependen de la perspectiva histórica o estética personal con la que se aborda a Poe, del acento puesto en el lenguaje antes que en la estructura, sobre las convicciones teóricas antes que en las obras y —para estas últimas— en la poesía antes que en la narrativa. Se reconoce a la figura de Poe un lugar preciso e importante en la historia de la literatura norteamericana y, al mismo tiempo, cada vez que se hace un análisis detallado de las obras individuales, se niega a Poe equilibrio, coherencia, acabado y hasta buen gusto. En cierto sentido, Poe rechaza un método crítico que no sea el que deriva de su misma naturaleza y de sus mismas intenciones (e intuiciones) de artista. Entre aquellos que mejor lo han entendido me parece que merecen citarse Patrick F. Quinn y Richard Wilbur. El primero, en *The French Face of Edgar Poe*, escribe: "Poe sabía bien que el mundo cotidiano habría definido sus visiones fantásticas, y en efecto, para muchos de sus lectores las mismas parecen ser realmente así. Pero el aprendizaje de las mismas fue tan importante para Poe que ellas asumieron para él el carácter de verdades profundas, tomadas por la intuición antes que por la inteligencia... Para leer a Poe en modo apropiado debemos comprender que la experiencia que sus relatos nos ofrecen en forma tan singular es la de participar en la vida de una gran imaginación ontológica. Lo que se nos ofrece es una experiencia de exploración y de descubrimiento, un viaje de la mente". E. Wilbur: "Rechazando la emoción humana y el dato moral, oscureciendo el significado lógico y alegórico, destruyendo simbólicamente el hecho material, negando todo lo que podía del mundo y de su ser mundano, Poe combatió por una poesía de efecto espiritual, que pareciera 'la obra de los ángeles que se demoran entre el hombre y Dios', y llevara al lector a un momento de aquella especie de armoniosa intuición que debía ser el fuego purificador de la Tierra y la música de las esferas nuevamente recogidas. Jamás existió una concepción tan grande de la poesía, ni una concepción de la poesía más pobre que ésta".

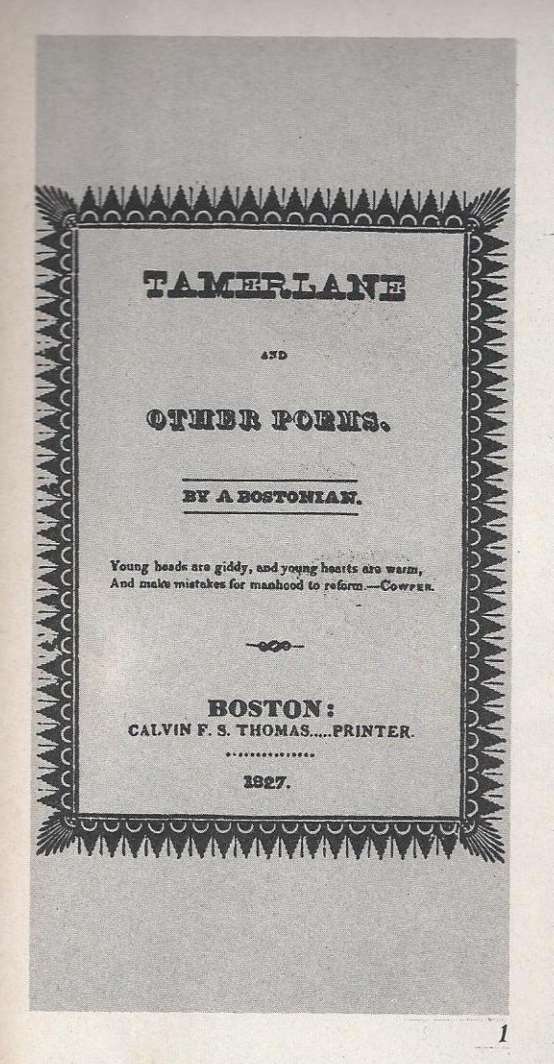
Una imaginación ontológica obsesiona a la búsqueda (ya imposible de entrada) de un orden; una tentativa de reconstruir un mundo en fragmentos destinados a conducir a la visión de un mundo desierto y completamente abstracto; y una creación, un gesto poético que, como afirma R. H. Pearce, "no significa absolutamente nada más que sí mismo", y que sin embargo es necesario perseguir hasta el fin, incansablemente. En equilibrio entre lo ignoto de la mente inconsciente, entre el vacío desolado de su misma existencia y la tozuda lucidez que lo impulsó a estructurar racionalmente una realidad ficticia, la posición de Poe no es diferente de la del protagonista de *MS. Found in a Bottle* (El manuscrito hallado en una botella): "Un sentimiento al que no logro darle nombre se ha posesionado de mi alma; una sensación que no admite análisis, para la cual las lecciones del tiempo pasado son inadecuadas, y de la cual, temo, tampoco el futuro me proporcionará ninguna clave. Para un espíritu como el mío, esta última consideración es una desgracia. Jamás lograré —sé que no lo lograré jamás— conocer la verdadera naturaleza de mis sentimientos; y, sin embargo, no es sorprendente que tales sentimientos sean indefinidos, ya que se derivan de fuentes tan nuevas". Y luego, más adelante y en modo tal vez más apropiado: "Creo que es absolutamente imposible concebir el horror de mis sensaciones; sin embargo, la curiosidad por penetrar los misterios de estas pavorosas regiones vence aun mi desesperación, y terminaré por reconciliarme con el más horrible aspecto de la muerte. Es evidente que corremos hacia algún fascinante descubrimiento, algún secreto que no debe ser develado, y cuya posesión significa la muerte" (E. A. Poe, *Cuentos extraordinarios*).

Contra la "sobria realidad de los hechos"

Será oportuno, una vez aceptado el hecho de que toda la obra de Poe tiende hacia una forma de conocimiento que en definitiva se manifiesta como expresión desinteresada y —aparentemente— como pureza del todo acultural y ahistórica, tratar de comprender cuáles pueden haber sido las razones de una tal fuga de lo real, y si pueden o no haber estado determinadas por una particular situación sociocultural. Una vez más, el peso de la personalidad del escritor, lo que podríamos definir como "causa interna" e inmutable, y el peso de las circunstancias, que podríamos definir como "causas externas", concurren; y si no es posible sostener una tesis según la cual Poe no habría podido escapar en algún modo a su destino y a sus características de escritor, cualesquiera que hubieran sido las condiciones históricas en las cuales le tocara vivir, es indudable-

mente muy simple poder afirmar que las condiciones históricas en las que vivió contribuyeron a reforzar —y tal vez más de lo que se puede creer— los conceptos fundamentales de su poética ya expresados en la *Letter to B.* (Carta a B) de 1831 y rastreables con escasos cambios, pero profundizados y precisados, en el prefacio a *Tales of Grotesque and Arabesque* (Cuentos de lo grotesco y lo arabesco), de 1840, y en las obras siguientes más estrictamente críticas, desde *The Philosophy of Composition* (La filosofía de la composición) de 1846 a *The Poetic Principle* (El principio poético) de 1848. Justamente Pearce nota cómo "la filosofía 'oficial' de la sociedad de Poe . . . daba tan escaso valor a los productos de la imaginación que les concedía derecho de existencia sólo en el caso de que pudieran conducir a algún fin 'social' práctico"; y en modo apropiado comenta dos ejemplos característicos de lo que en los años de Poe sería la posición corriente con respecto de la creación artística y de la filosofía idealista post-kantiana, en la cual Poe y otros escritores contemporáneos suyos creían haber hallado la propia justificación. El primer pasaje está tomado de un ensayo sobre la educación femenina debido al reverendo James Gray (*The Port Folio*, II, 4, 1810): ". . . ¿es realmente adecuado el genio del hombre para la producción de un consistente carácter humano mediante las creaciones de la fantasía? Ciertamente, indicar la pasión dominante, delinear las costumbres fijas y prevalecientes, limitar o sostener el funcionamiento de las mismas con caprichos y antojos, concebir y sistematizar los sucesos y los objetos que operan sobre todos estos poderes; elegir, en la colisión de principios en conflicto, y detener y fijar aquellas sombras más agradables que conceden un sentido al carácter es, por lo menos, una tarea de ninguna manera fácil; una tarea que posiblemente escapa a las posibilidades del hombre. Han existido contadísimos hombres . . . que alcanzaron grandes cosas en la pintura con base moral, y con todo, no se acercaron a la naturaleza. Sean alabados, como alabamos a aquellos escultores que muestran en la figura humana algunos aspectos singulares; y si no han podido obligar al corazón a latir, a la lengua a hablar, a los lineamientos a expresarse, que les sea perdonado el fracaso, porque el asunto era imposible". El segundo pasaje es tal vez más indicativo: "Pero cuando examinamos más de cerca las doctrinas de los idealistas hallamos que, al estar ellos animados por el espíritu de la poesía, comparten los errores a los que la poesía conduce por su naturaleza. Están más preparados, como aquel 'dulce seductor de la mente', para adaptar 'la apariencia de las cosas a los deseos de la mente' antes que a la sobria realidad de los hechos" (A. H. Everett, *North American Review*, XXIX, 1829). Para separar





TAMERLANE

AND

OTHER POEMS.

BY A BOSTONIAN.

Young heads are giddy, and young hearts are warm,
And make mistakes for manhood to reform.—COWPER.

BOSTON:
CALVIN F. S. THOMAS.....PRINTER.

1827.

1

En las páginas precedentes:

1. John Allan. Pintura anónima. Richmond, Virginia, E. A. Poe Shrine.

2. Frances Valentine Allan. Pintura de Thomas Sully. Richmond, Virginia, Valentine Museum.

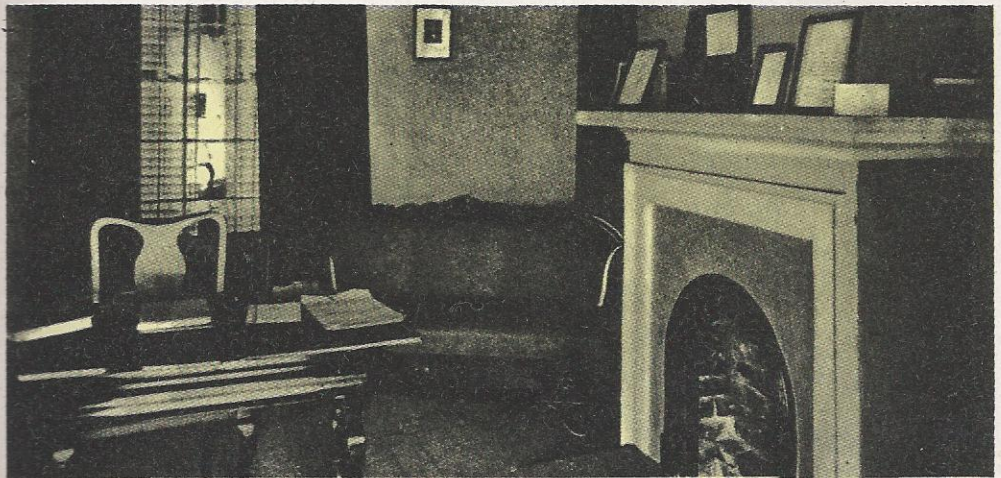
3. Elizabeth Arnold Poe. De una miniatura.

4. El joven E. A. Poe.

el mundo del sentido común de aquel de la imaginación, para resistir a la "sobria realidad de los hechos", y tal vez también para escapar (hasta arrojarlos casi con desapego, como para exorcizarlos, en el gélido terror de ciertos cuentos suyos, de los cuales "si en muchas de mis obras el terror ha sido la tesis, yo afirmo que el terror no es de Alemania sino del alma") de los hechos dolorosos de la propia vida, Poe se construyó una serie de teorías que sería errado considerar como eventuales justificaciones de su incapacidad para la composición de poesías de gran aliento, al estricto control de la palabra o a una exacta delineación de los sucesos o de personajes. Tales teorías no surgen necesariamente *a posteriori*, no son una especie de comentario a la propia obra, sino convicciones cada vez más reforzadas por las teorías y la práctica (opuestas) de los contemporáneos, quienes, aún en el caso de que se esforzaran por juzgarlo positivamente, no lograban entenderlo salvo en relación a la sociedad. Es típico, en este sentido, lo que escribieron Evart y George Duyckinck luego de la muerte del poeta: "... su organización espiritual, al no estar sostenida por sanas cualidades morales, se tornó irreal y espectral. Su rudo contacto con el mundo ... parece haber tenido escasa influencia sobre sus percepciones. Su mente, que se movía en una vana apariencia, no aprendió nada de la experiencia o del sufrimiento ... Su placer intelectual se concentraba totalmente en el poder que su mente tenía sobre la literatura como arte; toda su habilidad se hallaba en el forzar las letras del abecedario, los áridos elementos del diccionario, para que asumieran formas de belleza y de vida aparente ... No logró confiarle ningún peso a las cosas, porque sus escritos no tenían raíces en la realidad". Si bien algunas de estas afirmaciones, y en particular aquellas relativas al "estilo" contienen una parte de verdad, lo que la crítica no comprendió, y a menudo no comprende, es que Poe rechazó conscientemente el darle tangibilidad a las cosas y sustento moral a los sucesos narrados, y posiblemente es en este rechazo donde se halla el significado de su eventual moral: con la razón más allá de los confines de la razón. No asombra que haya sido celebrado como "l'écrivain des nerfs" [el escritor del nervio], y que haya sido acogido entre los "maudits" [malditos].

He aquí lo que Poe afirma en la *Letter to B.*, prefacio a sus poesías de 1831: "Según mi opinión, una poesía se opone a una obra de ciencia por tener, como su objeto *inmediato*, el placer y no la verdad; a la novela, por tener como objeto un placer *indefinido* y no un placer *definido*, ya que una poesía es tal sólo hasta cuando se consigue este objeto; la novela presenta imágenes perceptibles con sensaciones definidas; la poesía, con sensaciones indefinidas, por lo cual la música es un hecho *esencial*, ya que la comprensión de la dulzura sonora es nuestra concepción más definida. La música, cuando está combinada con una idea agradable, es poesía; la música sin idea es simplemente música; la idea sin música es prosa por su misma definición". De todas estas afirmaciones la más interesante, y sobre la que será necesario insistir, es aquella relativa a la relación música-ideas, una observación que lleva a poner alguna reserva sobre aquella "herejía de la didáctica" expresada por el escritor. No es que Poe, como se puede notar, rechace la presencia del significado en literatura, pero lo subordina en buena medida al "dar placer" y "crear armonía". "Dos cosas —se lee en *The Philosophy of Composition*— se requieren invariablemente: en primer lugar una cierta complejidad o, más propiamente, una cierta adaptación; en segundo lugar una cierta sugestión, una corriente subterránea de significados indefinidos. Es esta última, especialmente, la que confiere a la obra de arte gran parte de aquella *riqueza* (para utilizar un término del lenguaje común) que a menudo nos gusta confundir con *el ideal*. Es el *exceso* del significado que se desea sugerir —al convertirlo en corriente de superficie, y no subterránea, del tema— lo que transforma en prosa (y del tipo más vulgar) a la llamada poesía de los llamados trascendentalistas." El acento está siempre sobre la calidad de "indefinido", que es, sin embargo, un resultado, y no un medio poético. El medio, en cierto sentido, es más bien aquella "corriente subterránea de significados" que Poe organizaba, programando minuciosamente *antes* de escribir, ya que lo que le interesaba, aquello en lo que creía con firmeza y con lucidez, no era una belleza que coincidiera con una verdad (racional: "La Verdad, en efecto, requiere una precisión") o con una pasión ("La Pasión [requiere] una 'naturaleza'... absolutamente en antagonismo con aquella Belleza que, repito, es la excitación, o agradable elevación, del alma"), sino una belleza gélida, toda construida y sólo en vista de un *efecto*. Aparte de las poesías, como es obvio, es también en *The Philosophy of Composition* donde hallamos la confirmación de su consciente amor por el artificio llevado a forma pura, única e indiscutible del arte: "Muchos escritores —poetas en modo especial— prefieren dejar entender que componen en una especie de sutil delirio —una estática intuición— y temblarían ante la idea de que el público pudiera echar una mirada detrás de las escenas, a las elaboradas y vacilantes crudezas del pensamiento; a los verdaderos objetivos aferrados sólo en el último momento; a los innumerables rayos de idea que no maduran hasta su plenitud; y a las fantasías plenamente maduradas descartadas con desesperación por ser difícilmente manejables; a las cautas elecciones

2



3

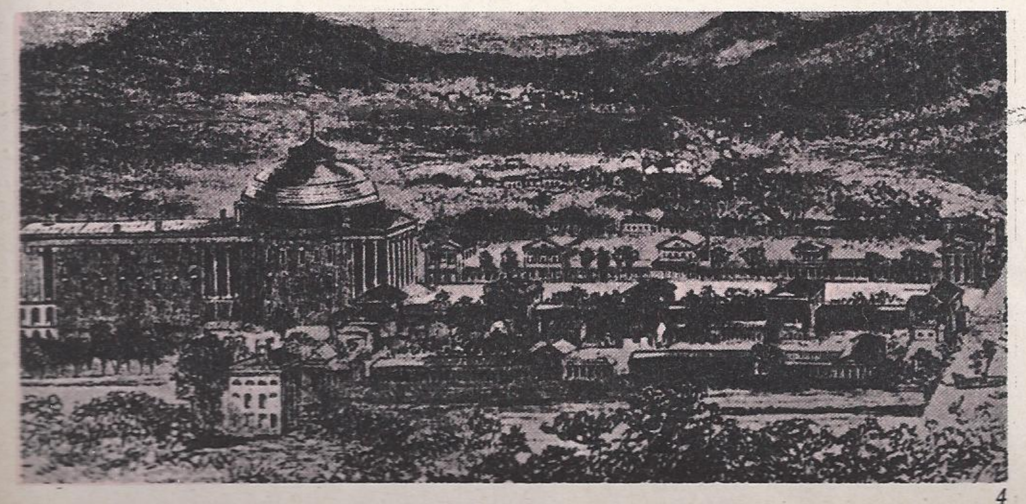
1. *Portada de* Tamerlán y otras poesías, *1827.*

2. *La casa de los Allan en Richmond.*

3. *El cuarto de Poe en la Universidad de Virginia.*

4. *La Universidad de Virginia en la época de Poe.*

5. *La casa de John Allan en Richmond, en un dibujo de Harry Fenn para el* Century Magazine.



4

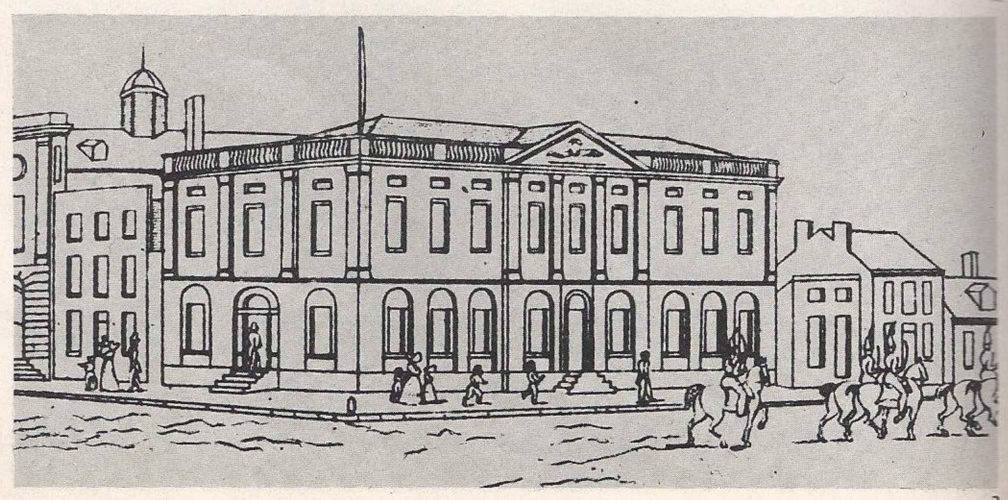


5



1

2



3

y a los cautos rechazos; a las dolorosas cancelaciones e interpolaciones; en una palabra, a las ruedas y a los engranajes, las poleas para los cambios de escena, las escalas portátiles y las trampas, los disfraces, los afeites y los remiendos que, en el noventa y nueve por ciento de los casos, forman los accesorios del 'histrión' literario." Como lo sabe cualquiera que posea un cierto conocimiento del hacer poético, no se trata ciertamente de observaciones peregrinas y limitadas sólo a algunos escritores. En realidad, la fatiga de componer, "las ruedas y los engranajes" por los cuales el verso se mueve hasta tomar forma en una unidad cuyo efecto final puede ser en apariencia libre, como alcanzado por "estática intuición", es una fatiga inevitable y necesaria, pertenece íntimamente al artista. Siempre. Pero no siempre, sin embargo, fue revelada en modo tan abierto, declarada con un gesto (como es el de Poe) que parece legítimo definir como provocativo, tan provocativo que Poe llega a hacer de él una poética propiamente dicha. Una posición tal parece de extrema modernidad, y aunque no fueran exactamente éstas las intenciones finales (ya que el resultado habría debido aparecer *como si* hubiera sido alcanzado "en una especie de sutil delirio"), no escapa una semejanza con algunas de las más recientes convicciones estéticas: la coincidencia del *porqué* una cosa ha sido hecha con el *cómo* ha sido hecha; la poesía, el *hacer* poesía, como objeto de la poesía misma. Dividido entre razón e irracionalidad, y en lucha con los propios oscuros fantasmas, Poe utilizó la razón para construir deliberadamente la irracionalidad: de aquí la ambigüedad de sus concepciones metafísicas, que se revelan en una especie de idealismo materialista; y la ambigüedad de su obra y en particular de su poesía, que por efecto de la subordinación de un significado primario al sonido es tan emblemática y, por lo tanto, en el área del simbolismo, pero fundada sobre un artificio por el cual su simbolismo es totalmente hipnótico.

"Un sueño en un sueño"

Volviendo a la síntesis del mismo Poe en *The Poetic Principle* (El principio poético), la poesía es definible como "creación rítmica de la Belleza". Su único árbitro es el gusto. Con el Intelecto o con la Conciencia sólo tiene relaciones colaterales. A menos que ocurra por azar, no se preocupa en absoluto por el Deber o la Verdad". Tal creación rítmica, que rechaza pasión y "naturaleza", se manifiesta en Poe en un hábil (no siempre) y sugestivo empaste sonoro en el cual la corriente de los significados sólo en parte logra emerger en una primera lectura; y, en todo caso, cuando emerge, es perceptible así como en un sueño es posible percibir la presencia, vaga pero persistente, de alusiones que se intuyen no del todo separadas de un estado de conciencia. El efecto es el de visiones de contornos inciertos, transitorias, cargadas de "contenidos" indirectos, aferradas por un instante, apartadas por un instante de su reino "Out of *space* - out of *time*" (Fuera del espacio - fuera del tiempo), como se lee en *Dream-Land* (La tierra del sueño), y no es casual que los términos y las situaciones más recurrentes sean relativos al sueño. La poesía intitulada *A Dream Within a Dream* (Un sueño en un sueño) es significativa:

Take this kiss upon the brow!
And, in parting from you now,
Thus much let me avow,
You are not wrong, who deem
That my days been a dream;
Yet if hope has flown away
In a night, or in a day
In a vision, or in none,
Is it therefore the less gone?
All that we see or seem
Is but a dream within a dream.
I stand amid the roar
Of a surf-tormented shore,
And I hold within my hand
Grains of the golden sand—
How few! yet how they creep
Through my fingers to the deep,
While I weep — While I weep!
O God! can I not grasp
Them with a tighter clasp?
O God! can I not save
One from the pitiless wave?
Is all that we see or seem
But a dream within a dream?

[¡Toma en la frente este beso!
Y partiendo, te confieso
Que no fue errado tu empeño
En creer mis días un sueño,
Que si la esperanza mía
Se fue una noche o un día,
En una visión, o en nada,
¿Por eso es menos pasada?
Cuanto hay, de grande o pequeño,
Sólo es un sueño en un sueño.

Me encuentro en la costa fría
Que agita la mar bravía,
Oprimiendo entre mis manos,
Como arenas, oro en granos.
¡Qué pocos son! Y allí mismo,
De mis dedos al abismo
Se desliza mi tesoro,
¡Mientras lloro — mientras lloro!
¿Evitaré ¡oh Dios! su muerte
Oprimiéndolos más fuerte?
¿Del vacío despiadado
Ni uno solo habré salvado?
¿Cuanto hay, de grande o pequeño,
Sólo es un sueño en un sueño?]

No es ésta una de las mejores composiciones de la producción poética de Poe, pero en la misma se hallan anunciados tanto el ritmo como la temática y los modos típicos de su desarrollo, y se reconoce, además, la

POEMS

BY

EDGAR A. POE.

TOUT LE MONDE A RAISON.—ROCHEFOUCAULT.

SECOND EDITION.

New York:
PUBLISHED BY ELAM BLISS.
1831.

4

1. *Baltimore hacia 1830.*

2. *La Academia Militar de West Point hacia 1830.*

3. *Baltimore en los tiempos de Poe.*

4. *Portada de las* Poesías *de 1831.*



1



2

1. *Mary Clemm.*

2. *Virginia Clemm. Dibujo de A. G. Learned de una acuarela anónima.*

deuda, o los puntos de contacto, con los poetas románticos ingleses, entre los cuales Byron no es evidentemente el último. He aquí el amor, la muerte, la belleza, el tiempo y el destino siempre unidos y contrapuestos: "Yo no podía amar sino donde la Muerte / Unía su aliento al de la Belleza — / O donde Imene, el Tiempo y el Destino / Se interponían entre ella y yo" (de una primera versión de *Romance*). Pero mientras el lugar de los sentimientos y de la conceptualización de los mismos es para los románticos, en general, un lugar real o referido a situaciones reales (tanto que por lo general es posible rastrear incluso una motivación biográfica), en Poe todo 'acontecimiento' se resuelve en su mundo abstracto y emblemático. También el amor es raramente un amor real (se trata más bien de una idea del amor), así como las mujeres a las que el poeta se dirige raramente poseen un fisonomía reconocible. La afirmación de Wilbur, según quien "esta poesía comienza con un adiós a una mujer del mundo real por parte de un héroe cuyo destino incompatible es el de soñar", es una afirmación confutable, por lo menos en lo que respecta al hecho de que la mujer sea realmente, en las intenciones de Poe, una mujer del mundo real. Si lo es, lo es sólo en cuanto se opone a las dudas (expresadas aquí como certeza, del todo retóricas) del protagonista. Es, en conclusión, sólo una criatura artificiosa, deseada, en grado de subrayar el contraste entre "la fría realidad de la vida de la vigilia" (confrontar *Dreams*) y la condición intemporal del sueño. Y como para Poe, como se ha visto, una poesía no es más que un medio para excitar en el lector, musicalmente, una "atmósfera significativa", tal condición intemporal es trasmitida en una versificación rígida, mecánica, iterativa (AAA, BB, CC, DD, BB, etcétera) en la que el ritmo domina sobre la clara exposición del contenido.

Refiriéndose, no sin cierta ironía, al carácter de los nacidos bajo el signo de Capricornio (y entre éstos Poe parece ser un representante perfecto) en la última parte de *Big Sur y las naranjas de Hieronymus Bosch*, Henry Miller escribía: "No sólo recuerdan las tribulaciones individuales, humanas, sino también aquellas prehumanas y subhumanas... Conservan, además, recuerdos de esferas superiores, de estados seráficos, como si hubieran conocido largos períodos de redención de las esclavitudes terrenas... Entran al mundo como visitantes destinados a otro planeta, a otra esfera... Su verdadero lugar es el corazón del misterio. Para ellos todo es claro, allá." La poesía de Poe, y también su narrativa, porque en este sentido no hay gran diferencia entre las dos formas, es una continua ejemplificación de esta fractura entre lo visible y lo invisible, entre lo que es terrestre e ilusorio y lo que es misterioso, incomprensible y verdadero. El mito de la fractura, de la caída y de la posible regeneración en el rechazo, veteado por un sutil estetismo fúnebre (El *tedio* no es más que el aspecto más genérico del *mal del siglo*; el aspecto específico es: sadismo". M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Florencia, reedición 1966, p. 143), contaminante de todo contacto y en la plena, incondicionada búsqueda de un Edén del sueño, es el mito central de *Tamerlane* (*Tamerlán*) y de casi todas las poesías de Poe, un mito que se entrelaza y se enriquece con el mito cósmico sobre la relación de intelecto, imaginación y sentido moral intentado en *Al Aaraaf*. En otras palabras, este mito de la vida del poeta está descrito completamente y con claridad en el cuento *Eleonora*. El protagonista y narrador del cuento nació y vivió en un valle solitario y dulcísimo, espléndido en colores y luminoso, teniendo como única compañía a la prima Eleonora. "Quince años, con la mano en la mano, había errado por este valle, junto con Eleonora, antes de que el amor penetrara en nuestros corazones. Una noche, al pasar del tercer lustro de su vida y del cuarto de la mía, nos sentamos unidos por mutuo abrazo, bajo los árboles de aspecto de serpientes, y contemplamos nuestras imágenes reflejadas en el Río del Silencio." Desde aquel momento, la naturaleza del valle maravilloso (a pesar de la vaga referencia al pecado contenida en la misma forma de los árboles) florece aún más rica y multicolor: "En todas las cosas ocurrió un cambio: flores extrañas, espléndidas, estrelladas, florecieron en los árboles que antes, según se decía, jamás habían florecido. Las tintas del tapiz verde se hicieron más intensas, una a una las blancas margaritas desaparecieron, y, en cambio, florecieron por docenas los narcisos del color del rubí. Y la vida se expandió sobre nuestro camino..." Pero el amor ha roto el equilibrio abstracto del valle y de la vida de los dos jóvenes. Con el amor, en el Edén se insinuó el tiempo, y con el tiempo la corrupción y la muerte. "Ella había visto que el dedo de la Muerte apuntaba hacia su pecho —sabía que, al igual que lo efímero, había alcanzado la perfección de su belleza solamente para morir; pero los terrores de la tumba, para ella, consistían en una única consideración, que me reveló una noche, al crepúsculo, junto a las riberas del Río de Silencio. Ella se entristecía ante la idea de que, luego de haberla sepultado en el Valle de la Hierba Multicolor, yo dejaría para siempre aquellos tranquilos rincones, para dirigir aquel amor, que ahora era tan apasionadamente suyo, a cualquier muchacha del vulgar mundo externo" (*Cuentos extraordinarios*). Y es en realidad lo que ocurre. El protagonista, luego de la muerte de Eleonora y la decadencia de la naturaleza del Edén ("la nube voluminosa se elevó... sustrayéndole al Valle de la Hierba Multicolor el multi-

forme esplendor de su gloria purpúrea") se marcha a una ciudad, encuentra a una muchacha de nombre Ermengarda y se casa con ella. Sólo una vez le llega la voz (el recuerdo) de Eleonora, que lo absuelve del voto de fidelidad para con ella.

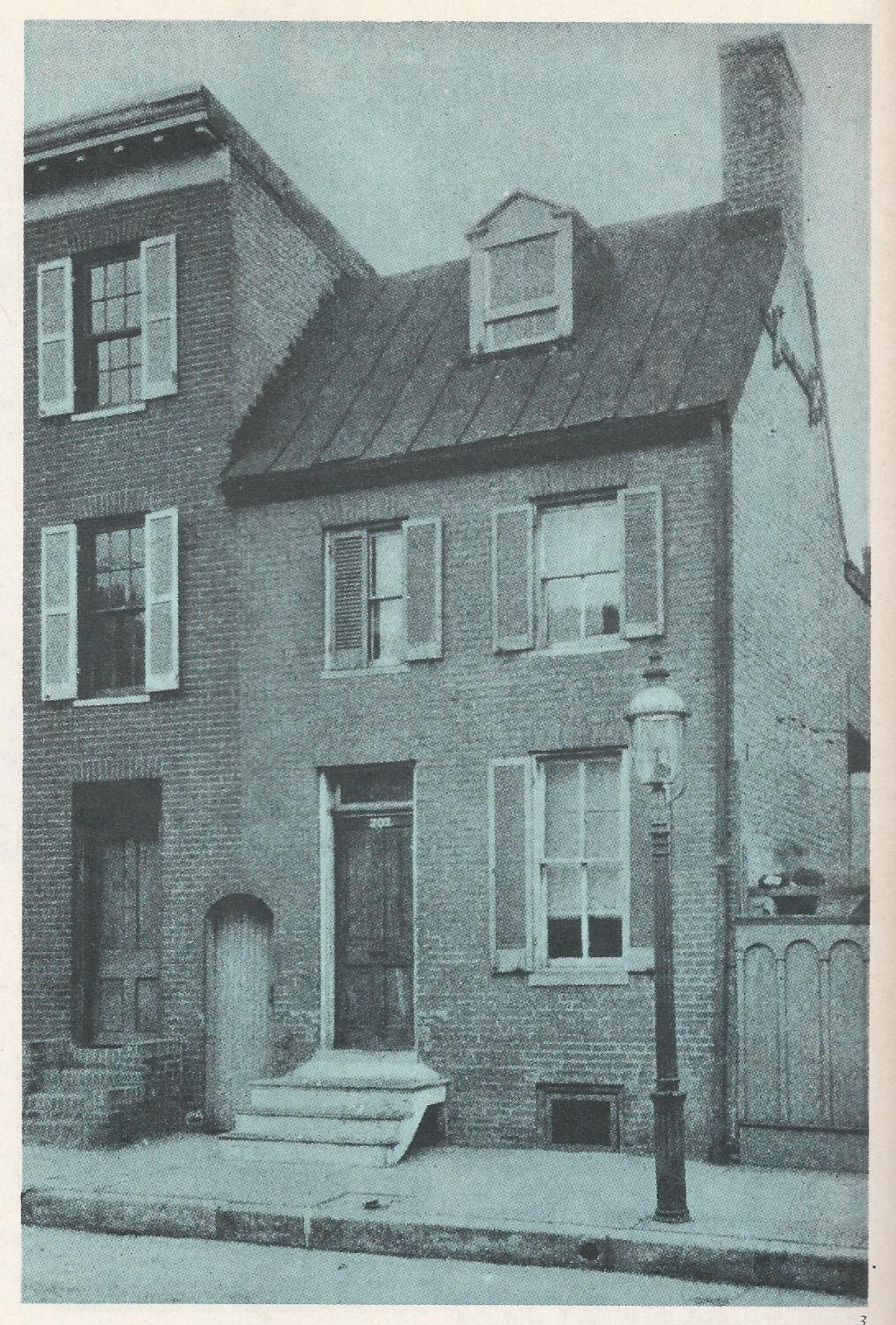
La parábola, narrada en tono bastante insólito con respecto a la prosa de Poe (y más cercana, en efecto, a su poesía), es bastante abierta. Como nota Wilbur, que consideramos oportuno seguir aquí, el protagonista es el poeta, y Eleonora su Psiquis. Una vez que Psiquis es tocada por la pasión (la pasión, más que a elevar el alma tiende a degradarla) y arrojada en el tiempo, el poeta pierde toda facultad visionaria y está sumergido en la realidad. "La fidelidad del héroe a la memoria de Eleonora es la nostalgia del poeta por 'Psiquis', por su poder intuitivo de todas las cosas, ya perdido" (*Poe*, editado por R. Wilbur, Dell, Nueva York, 1962, p. 16), y es sólo si el poeta abstrae nuevamente del mundo a Ermengarda, haciendo de ella una nueva Psiquis, recreando y viendo a la nueva mujer como si fuera Eleonora, que logrará (matando en cierto sentido, en sí mismo, la fisonomía individual de la mujer que ha elegido y que vuelve así a ser una idea pura) recuperar la propia independencia imaginativa.

Luego de la lectura de *Eleonora*, si bien con los diversos matices y los diversos corolarios en el tema central de las diferentes composiciones, las poesías de Poe no necesitan comentarios salvo con respecto a los detalles. Tómese, por ejemplo, *The Lake: To ...* (*El Lago: A ...*), una de las mejores poesías —con *The Evening Star* (*La estrella de la tarde*)— de la primera colección poética:

En mi temprana juventud me tocó en suerte
frecuentar cierto paraje de este ancho
mundo,
un sitio que no pude menos que amar,
tan encantadora era la soledad
del amplio lago encerrado entre peñascos
y rodeado de altos pinos como torres.

Pero cuando la Noche arrojaba su manto
sobre el lugar, como sobre todo el resto,
y el misterioso viento soplaba
murmurando alguna melodía,
entonces, sólo entonces, despertaba
al terror del lago solitario.

Pero ese terror no era miedo
sino un trémulo deleite,
un sentimiento que ni todas las joyas
podrían ayudarme a definir



3

3. *La casa de Poe y de la señora Clemm en Amity Street, Baltimore.*

o sobornarme para hacerlo,
tampoco el Amor, aunque fuese el tuyo.

Estaba la Muerte en el agua envenenada
y en su abismo una tumba preparada
para aquel que habría encontrado así alivio
para su solitario imaginar,
para aquel cuya alma solitaria
habría convertido en un Edén al triste lago.

Las aguas del lago que hacen de espejo a la realidad que en ellas se refleja cumplen la misma función que el sueño con respecto de la vida cotidiana, o de la imaginación desinteresada del poeta. El oscurecimiento de las mismas coincide con el oscurecimiento de la visión de la belleza ideal, recuperable de todos modos por el poeta como en el caso de la nueva transformación de Ermengarda en Eleonora. Una vez más, lo que parece necesario resaltar es la referencia, cada vez más evidente en las poesías maduras, a un sentimiento de malestar, a un *ennui* [tedio], a un terror que contiene en sí como un sutil placer enfermizo ("Pero ese terror no era miedo / era un trémulo deleite"), aquella misma extenuación de los sentidos que no por azar fascinara a Baudelaire, Mallarmé, los prerrafaelistas, Aubrey Beardsley, y que es la primera señal de la decadencia.

En *To Helen (A Elena)*, *Ulalume (Ulalume)*, *Annabel Lee (Annabel Lee)* la imagen de la mujer evocada prosigue y en cierto sentido perfecciona el mismo concepto: coincide con Psiquis, así como otros símbolos (por ejemplo Grecia, Roma, la Tierra Santa en *To Helen*) no son más que un corolario de las convicciones poéticas a que nos hemos referido. Entre las primeras y las últimas poesías de Poe no se asiste a ninguna mutación sustancial, a ningún perfeccionamiento, ni siquiera cualitativo. Sólo, a lo sumo, técnico, en vista de una afinación del artificio sonoro. Tómese *To Helen*, de 1831, una de las poesías más cumplidas y alabadas, y confróntesela con *Ulalume*, de 1847, una de las poesías en torno de las cuales la crítica se detuvo más tiempo justamente porque en la misma, dado el modo en que Poe supo sumergir la "corriente subterránea de significados", el tema central parece escaparse como en ninguna otra, tanto que se llegaron a hacer comentarios psicoanalíticos pretendiendo hallar en la misma una supuesta impotencia del poeta. Tanto en la primera como en la última (y no importa que según el mismo Poe *To Helen* haya sido escrita para Mrs. Stanard) se encuentra la misma mujer, la misma atmósfera, el mismo réclamo al pasado, al sueño, el mismo ritmo narrativo de un suceso de perfiles vagos, las mismas consideraciones generales.

A Helena

Helena, tu beldad
Es para mí una barca de otra edad
Que, en el mar perfumado,
Boga sin novedad
Y conduce al viajero fatigado
A su propia ciudad.

Cuando la lucha contra el mar arrecia,
En tu cabello que el jacinto aroma
Y en tu aire antiguo que en tu rostro asoma
Todo mi ser aprecia
La gloria que fue Grecia
Y el gran poder que disfrutara Roma.

Y en tu brillante nicho en medallón
Como una estatua estás ante el Arcano.
Con la lámpara de ágata en la mano
Que tu brazo levanta;
¡Psiquis venida a mí de la región
Que es Tierra Santa!

Ermengarda como Eleonora, Elena como Psiquis, Psiquis como el alma del poeta que vuelve a entrar —luego del inútil vagabundeo por las calles de lo real— en la condición intemporal del sueño, en la serenidad de una infancia propia y del mundo, que es el verdadero lugar de la poesía. Y a este respecto se puede ver que existe un contacto muy estrecho con la misma concepción genética de la historia trazada también por Baudelaire en *L'Art Philosophique (El arte filosófico)*: "La vida del hombre está dividida en *infancia*, que corresponde en la historia humana al período que va de Adán a Babel; en *madurez*, que corresponde al período que va de Babel a Jesucristo (el cenit de la vida humana); en *época media*, que corresponde al período que va de Jesús a Napoleón; y finalmente en *vejez*, que corresponde al período en el cual estamos entrando ahora..." El continuo esfuerzo del poeta consiste en reconducirse a la infancia del mundo y del hombre, donde no tiene lugar la violencia de la pasión.

Los cielos cenicientos y sombríos,
crespas las hojas, lívidas y mustias,
y era una noche del doliente octubre
del tiempo inmemorial entre las brumas,
era en las tristes márgenes del Auber,
el lago tenebroso de aguas mudas,
ante los bosques tétricos del Weir,
la región espectral de la pavura.

A solas con mi alma recorría
avenida titánica y obscura
de fúnebres cipreses... con mi alma,
con Psiquis, alma que el misterio turba..
Era la edad del corazón volcánico
como las llamas del Yanec sulfúreas,
como las lavas del Yanec que brotan
allá del polo en la región nocturna.

(De *Ulalume*.)

Yo era un chiquillo y ella una chiquilla
En ese reino junto al mar turquí;
Mas, ¡con qué amor intenso nos queríamos
Yo y mi bella amiguita Annabel Lee!
Con un amor que hasta los serafines
Nos envidiaban a ella como a mí.

Y ésa fue la razón de que hace tiempo,
En ese reino junto al mar turquí,
Soplara el viento de una nube, helando
A mi bella adorada Annabel Lee;
Que sus padres de origen noble fueran
A buscarla, quitáronmela a mí
Y fueron a enterrarla en un sepulcro,
Allá en un reino junto al mar turquí.

(De *Annabel Lee*.)

En *Ulalume* Psiquis reaparece, oprimida, sobre un fondo natural similar al de *The Lake* (y se verá que es el fondo de buena parte de los cuentos más emblemáticos), para revelar la oposición entre un amor terreno apasionado y una imagen ideal separada y eterna, entre los derechos del corazón y las imposiciones del alma, hasta hacer claro que sólo en la muerte, fuera del tiempo y del espacio, se podrá alcanzar una completa unidad, absoluta y dolorosa. De nuevo, como en *Annabel Lee* (que repite casi literalmente el relato de Eleonora, y estamos ya en 1849) nos hallamos frente a una alegoría del arte poético.

Éxtasis, anonadamiento, vampirismo

Que una poética como la de Poe haya fascinado a las generaciones simbolistas y parnasianas no es extraño ni casual, aun cuando después hayan sido (a despecho de las traducciones de Baudelaire y de Mallarmé) algunos de los cuentos más que la poesía los que crearon aquel vínculo acerca del cual Baudelaire escribió: "J'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des *phrases*, pensées par moi, et écrites par lui, vingt ans auparavant." ["He visto con espanto y deleite, no sólo temas soñados por mí, sino *frases*, pensadas por mí y escritas por él, veinte años antes."] Y no es por azar que el mismo Baudelaire, en su ensayo sobre Poe aparecido en la *Revue de Paris* en marzo y abril de 1852, cite como merecedor de atención un pasaje de *The Black Cat (El gato negro)*: "...y entonces apareció, para mi extrema e irrevocable ruina, el espíritu de la perversidad. De tal espíritu la filosofía no se preocupa. Sin embargo, no estoy tan seguro de que mi alma viva como de que la perversidad es uno de los impulsos primitivos del corazón humano —una de las inmutables facultades primarias, o sentimientos, que gobiernan el carácter del hombre... Este espíritu de perversidad, repito, apareció para mi derrota final. Solamente esta insondable avidez del alma por atormentarse a sí misma — de violentar su propia naturaleza — de hacer el mal por el solo amor al

1

OF

ARTHUR GORDON PYM.

OF NANTUCKET.

COMPRISING THE DETAILS OF A MUTINY AND ATROCIOUS BUTCHERY ON BOARD THE AMERICAN BRIG GRAMPUS, ON HER WAY TO THE SOUTH SEAS, IN THE MONTH OF JUNE, 1827.

WITH AN ACCOUNT OF THE RECAPTURE OF THE VESSEL BY THE SURVIVERS; THEIR SHIPWRECK AND SUBSEQUENT HORRIBLE SUFFERINGS FROM FAMINE; THEIR DELIVERANCE BY MEANS OF THE BRITISH SCHOONER JANE GUY; THE BRIEF CRUISE OF THIS LATTER VESSEL IN THE ANTARCTIC OCEAN; HER CAPTURE, AND THE MASSACRE OF HER CREW AMONG A GROUP OF ISLANDS IN THE

EIGHTY-FOURTH PARALLEL OF SOUTHERN LATITUDE;

TOGETHER WITH THE INCREDIBLE ADVENTURES AND DISCOVERIES

STILL FARTHER SOUTH

TO WHICH THAT DISTRESSING CALAMITY GAVE RISE.

NEW-YORK:

HARPER & BROTHERS, 82 CLIFF-ST.

1838.

2



3

1. Richmond. Grabado de W. J. Bennet de una pintura de G. Cooke, alrededor de 1834.

2. Portada de las Aventuras de Arthur Gordon Pym, *1838.*

3. La casa de Richmond qne albergaba la redacción del Southern Literary Messenger.

BURTON'S

GENTLEMAN'S MAGAZINE.

EDITED BY

WILLIAM E. BURTON AND EDGAR A. POE.

VOLUME V.

FROM JULY TO DECEMBER



By a gentleman, we mean not to draw a line that would be invidious between high and low, rank and subordination, riches and poverty. No. *The distinction is in the mind.* Whoever is open, just, and true; whoever is of a humane and affable demeanor; whoever is honorable in himself, and in his judgment of others, and requires no law but his word to make him fulfil an engagement;—such a man is a *gentleman*;—and such a man may be found among the tillers of the earth as well as in the drawing rooms of the high born and the rich.

DE VERE.

PHILADELPHIA.
PUBLISHED BY WILLIAM E. BURTON.
DOCK STREET, OPPOSITE THE EXCHANGE.

1839.

1

THE

CONCHOLOGIST'S FIRST BOOK:

OR,

A SYSTEM

OF

TESTACEOUS MALACOLOGY,

Arranged expressly for the use of Schools,

IN WHICH

THE ANIMALS, ACCORDING TO CUVIER, ARE GIVEN
WITH THE SHELLS,

A GREAT NUMBER OF NEW SPECIES ADDED,

AND THE WHOLE BROUGHT UP, AS ACCURATELY AS POSSIBLE, TO
THE PRESENT CONDITION OF THE SCIENCE.

BY EDGAR A. POE.

WITH ILLUSTRATIONS OF TWO HUNDRED AND FIFTEEN SHELLS,
PRESENTING A CORRECT TYPE OF EACH GENUS.

PHILADELPHIA:
PUBLISHED FOR THE AUTHOR, BY
HASWELL, BARRINGTON, AND HASWELL,
AND FOR SALE BY THE PRINCIPAL BOOKSELLERS IN THE
UNITED STATES.
1839.

2

TALES

OF THE

GROTESQUE AND ARABESQUE.

BY EDGAR A. POE.

Seltsamen tochter Jovis
Seinem schosskinde
Der *Phantasie.*

GOETHE.

IN TWO VOLUMES.

VOL. I.

PHILADELPHIA:
LEA AND BLANCHARD.
1840.

3

4



5

1. Portada del Gentleman's Magazine.

2. Portada del libro de Poe para los conquiliólogos, publicado en 1839.

3. Portada de los Cuentos de lo grotesco y lo arabesco, *1840.*

4. Barco a vapor en el Hudson.

5. La casa de Poe en "Spring Garden", Filadelfia.



THE DOLLAR NEWSPAPER.

A FAMILY PERIODICAL.—Devoted to Literature, Domestic and Foreign News, Agriculture, Education, Finance, Amusements, &c.—INDEPENDENT ON ALL SUBJECTS.

PUBLISHED BY A. H. SIMMONS & CO. S. W. CORNER THIRD AND CHESNUT STREETS.—$1 PER YEAR, IN ADVANCE.

NO. 21 | PHILADELPHIA, WEDNESDAY MORNING, JUNE 28, 1843. | VOL. I.

THE OLD NIGHT OWL.

ORIGINAL STORIES.

THE GOLD-BUG.

1



2



3

1. El número del The Dollar Newspaper *del 28 de junio de 1843, donde se publicó el cuento de Poe,* El escarabajo de oro.

2. Longfellow en 1842, en la época de su correspondencia con Poe. E. A. Poe Shrine, Richmond, Virginia.

3. Las ilustraciones originales para El escarabajo de oro.

mal — me obligó a continuar y, finalmente, a consumar el suplicio que había infligido a la bestia inofensiva. Una mañana, a sangre fría, rodeé su cuello con un lazo y lo colgué de la rama de un árbol; lo ahorqué con lágrimas que corrían de mis ojos; lo ahorqué *porque* sabía que me había amado, y *porque* sentía que no me había dado motivo alguno de ofensa; lo ahorqué *porque* sabía que, al hacerlo, cometía un pecado — un pecado mortal que habría comprometido a mi alma inmortal, al punto de sustraerla, si tal cosa es posible, hasta del abrazo del Dios Más Misericordioso y Más Terrible" (*Cuentos extraordinarios*). Y la posición, ya históricamente fijada, de los saturninos, de los malditos, de los "separados", de aquellos que no aceptan la "imbécile satisfaction d'una société installée dans un décor en trompe-l'oeil, hypocritement dupe de rites et de croyances désormais vides, privée de leur signification ou de leurs prolongements originels" ["imbécil satisfacción de una sociedad instalada en la apariencia, hipócritamente engañada por ritos y creencias, vacíos de significación o de sus consecuencias originales"] (J. Borel, Introducción a *Oeuvres Poétiques Complètes de P. Verlaine*, N.R.F., París, 1965), y que voluntariamente, conscientemente, masoquistamente —ya que conocen los dos términos opuestos indicados por las mismas leyes de la sociedad que rechazan, y la pena inevitable de su elección— no sólo aceptan, sino que provocan el gesto de la desventura, para negar con la desventura los fundamentos morales e hipócritas del denominado buen sentido, y cultivan, como Baudelaire, su histeria "avec puissance et terreur" [con potencia y terror], terminando por negar toda realidad, todo "paraíso" que no sea aquel de los propios sueños. "Las realidades del mundo me llegaban como visiones, y sólo como visiones, mientras las alocadas ideas de la tierra de los sueños se tornaban, en cambio, no sólo en el elemento de mi vida cotidiana, sino, realmente, en mi sola y entera existencia" (*Berenice*). La perversidad de ellos es una obsesión de conocimiento, una feroz, inextinguible, total voluntad de apropiación: como lo nota justamente Praz, una "lujuria de fusión completa con el ser amado que termina en vampirismo". Y al mismo tiempo es temor, soledad: una fuga de lo cotidiano, al que se teme, y una caída en la *eternullité*, que se convierte de indiferencia en horror. A propósito del cuento *Ligeia*, D. H. Lawrence escribió: "No es difícil entender por qué el hombre mata a la cosa que ama: conocer una cosa viviente significa matarla. La ávida conciencia, el *espíritu*, es un vampiro."

Pero en esta diabólica tentación, tal es la necesidad de adherir al objeto del conocimiento que también el sujeto se ve implicado y anulado: el vampiro se mata a sí mismo. Más que en las poesías, es en al-

gunos de sus cuentos que Poe logra presentar con agudeza, insistiendo en un análisis minucioso y que se mantiene en el límite entre fría racionalidad y delirio, el sentido de aquella "insondable avidez del alma de atormentarse a sí misma"; pero *The Raven* (*El cuervo*), de 1845, la poesía que finalmente le diera la fama, no puede ser subestimada si se desean entender los modos totalmente personales del poeta con relación a aquella vena sutil, extenuada, de *luxurious self-torture* [lujuriosa autotortura] que también caracteriza algunas de sus composiciones en verso. Y no sólo porque de *El cuervo* nació *La filosofía de la composición*. sino también y sobre todo porque en el poema se sintetizan los valores y los vicios de su proceder creativo (la frecuente fractura, por ejemplo que existe entre los intereses conceptuales y los prosódicos), la tendencia a hacer ambiguos los significados, la temática fija y —con escasas variantes— las imágenes recurrentes de su simbología privada. En el episodio narrado en *The Raven* la excitación masoquista completamente psicológica del protagonista es evidente como es indiscutible la complacencia del poeta en el estudio minucioso de los efectos para hacer gozar al personaje (y al lector y a sí mismo como protagonista si bien consciente del artificio) "el más delicioso por ser el más intolerable de los dolores". La confesión está contenida en *The Philosophy of Composition*: "Vi que podía hacerle formular la primera pregunta al amante — la primera pregunta a la cual el cuervo debería responder *nevermore* [nunca más] — y que podía hacer de esta primera pregunta una pregunta muy común; la segunda lo sería menos la tercera aún menos, etcétera, hasta que el amante, desprovisto de su original 'nonchalance' por el carácter melancólico de la palabra misma, por su frecuente repetición, y por la consideración de la nefasta fama del pájaro que la pronunciaba, fuera finalmente incitado a la superstición, y comenzara salvajemente a formular preguntas de carácter bien diferente —cuya solución deseaba apasionadamente—, preguntas formuladas en parte por superstición y en parte en aquella especie de desesperación que goza en la autotortura; formuladas no porque él crea en el carácter profético o demoníaco del pájaro (que —le dice la razón—, esta simplemente repitiendo una lección aprendida de memoria) sino porque él siente un loco placer en modelar sus preguntas en modo de recibir del esperado *nevermore* el más delicioso, por más intolerable, de los dolores." La frialdad y la habilidad son monstruosas (o tal vez es sólo el coraje de la sinceridad), y en ello Poe se muestra más cercano, en realidad, a la prosa vítrea de ciertos protagonistas de la aventura estética de fin de siglo que a poetas como Baudelaire o Verlaine. En los cuentos, por lo menos en el conjunto, la insistencia en las descripciones de ambiente lo frenan de tender a complacencias estéticas redudantes (es sabido que el estilo de Poe de ninguna manera es ejemplar), a aquel falso bizantinismo cargado de perfumes y de medias luces y de relampagueos repentinos del que emana un sentimiento de polvorienta y cálida claustrofobia, de enervante erotismo artificial típico de la literatura decadente. El horror por lo cerrado (y el amor por lo cerrado: nunca hay una división neta) es sin duda una de las características fundamentales de la narrativa de Poe, pero no nace necesariamente de un lugar, ni en particular de un "interior"; antes bien, nace de una situación, y la descripción del lugar (ya sea una torre, un lago, una cripta, un paisaje) es funcional, dirigida a un efecto preciso, en cierto sentido programado. "El terror no es de Alemania, es del alma"; la horrible celda subterránea de *The Pit and the Pendulum* (*El pozo y el péndulo*) y el paisaje externo de *The Fall of the House of Usher* (*La caída de la casa Usher*) coinciden. El cuarto del protagonista de *The Assignation* (*La cita*) —si bien la misma refleja perfectamente toda la atmósfera del cuento, y por lo mismo se debe definir igualmente como "funcional"— es, como gusto, uno de los raros casos aislados de aquellas sensacionales cumbres a la manera de Huysmans por el cual el escritor de Boston fue asociado a Baudelaire y definido con él, por Oscar Wilde, como "mujeres de la vida". "Ricos tapices, en todas partes del cuarto, temblaban por las vibraciones de una música suave y melancólica, de la que no se descubría el origen; los sentidos estaban oprimidos por perfumes mezclados y contrastantes, que salían de extraños, complicados incensarios, junto con el vibrante centelleo de innumerables lenguas de fuego violeta y verdoso. Los rayos del sol apenas surgido entraban por las ventanas, constituidas por un único vidrio de color carmesí, e inundaban toda la estancia. Relampagueando aquí y allá en mil reflejos a través de las cortinas que caían desde lo alto como cataratas de plata fundida, los rayos del glorioso esplendor solar se mezclaban al fin caprichosamente con la luz artificial, y se extendían ondeando en masas aplacadas sobre una alfombra de precioso tejido de oro de Chile que resplandecía como una superficie líquida" (*La cita*).

No hay dudas de que *El cuervo* es mucho más riguroso, y no sólo porque está restringido por las complejas y un poco mecánicas necesidades de la versificación. Bajo la pátina de lo gótico y lo tenebroso se esconde una experiencia mental, y en el mismo se podrían revelar las líneas nítidas y fatigantes de Beardsley. No una verdadera posición visionaria espontánea (Blake o Coleridge, por ejemplo, entran hasta cierto punto) sino un verdadero "aparato". Véase el final:

Y aun inmóvil y callado, sigue el pájaro posado
Sobre el busto aquel de Palas que ornamenta mi portal.
Torturante, me vigila. Sueña el diablo en su pupila
Y su sombra se perfila sobre el suelo, fantasmal.
Y ya nunca el alma mía de esa sombra fantasmal,
Podrá alzarse . . . ¡Nunca más!

Todo es claro, y al mismo tiempo, emblemático. La contraposición del cuervo y el busto de Palas, del negro absoluto y el blanco absoluto es neta, pero el resultado —luego de la lectura de todo el poema, con el peso de los contrastes, de las iteraciones, de la urgente secuencia de las preguntas— es tal que el lector se va construyendo, a medida que lee, una imagen global sumergida en una luz espectral, lívida, como lo son siempre los lugares de los cuentos más representativos y memorables. Del mismo emerge una sensación de malestar y de ambigüedad. El busto de Palas: la mujer, el recuerdo, la poesía, el sueño. El cuervo: el destino, la muerte, la negación de la poesía. Sin embargo, el cuervo es indispensable para la poesía como el águila es indispensable para Prometeo. Y aun: el busto de la mujer es también la imagen, fijada para siempre, de la muerta Eleonora, que aparece exactamente como aparecen todas las mujeres de Poe: "seres humanos recubiertos de mármol, lisos, blancos, estatuarios, levemente espantosos como la escultura académica de la época", e intelectualizados, incoherentes si se los mide según una probable psicología. La ejemplificación es también muy fácil: "Sus pequeños pies desnudos resplandecían argentinos sobre el negro mármol; sus cabellos . . . se agrupaban, entre una profusión de brillantes, en torno de su cabeza de belleza clásica" (*La cita*); "frente pálida y espaciosa . . . la piel, que rivaliza con el más puro marfil, la amplitud imponente, la calma, la gentil prominencia de las regiones sobre las sienes; y luego las trenzas . . ." (*Ligeia*), etcétera. El blanco, el negro, la inmovilidad, la distancia. Si se agregan las características "espirituales" descritas por Poe, más que emanaciones de los sueños estos retratos pertenecen a la razón: Palas, justamente; pero, una vez, con un correctivo tal de tornar a la razón tan desinteresada como es posible: "la facultad mental más particularmente excitada en mí era, como ya lo he dicho, la facultad de *atención*, mientras que en el soñador de ojos abiertos, la misma es la facultad *especulativa*" (Berenice).

Berenice, Morella, Ligeia, Madeline, la mujer del retrato

Es esta facultad de atención sostenida en el límite de una fría neurosis, esta capacidad de separación del sujeto lo que le per-

mite a Poe, en los cuentos justamente más celebrados, el análisis de la identidad personal (el *principium individuationis*, la noción de tal identidad, *la cual, a la muerte, se pierde o no para siempre*, fue para mí en todos los tiempos un problema de intenso interés" se lee en *Morella*) y de sus consecuencias, hasta alcanzar aquella dimensión simbólica cuya lectura es doble, tan profundo es el paralelismo entre su concepción poética y sus pesadillas en la convicción del doble ritmo de creación y destrucción sobre el cual se mueve el arte y con el cual, en cierto sentido, se justifica también el proceso de desintegración de la psiquis en vista de una posible regeneración no más encadenada a las leyes del tiempo y del espacio. La temática es siempre la de la poesía. Pero, si bien Poe está convencido de la superioridad de la poesía sobre la narrativa, ésta resulta aquí con evidencia mucho mayor, y justamente por el hecho de que la narrativa —en el caso específico— se halla en condiciones de contener y transmitir mejor lo que el escritor define como *Verdad*: "Hemos dicho que el cuento es superior aún a la poesía. En efecto, mientras el *ritmo* de esta última es un sostén esencial para el desarrollo de la más alta idea de la poesía —la idea de la Belleza— las artificiosidades de este ritmo son un obstáculo inseparable del desarrollo de todos los puntos del pensamiento o de la expresión que tienen su base en la *Verdad*. Pero a menudo la Verdad, en su más alto grado, se halla en el fin del cuento. Algunos de los cuentos más bellos son cuentos de raciocinio. Así el campo de esta especie de composición, si bien no se halla en una región muy elevada en la montaña de la Mente, es un altiplano de extensión mucho más vasta que el dominio de la poesía. Sus productos no son nunca tan ricos, pero son infinitamente más numerosos, y más apreciables por la masa". Aparte de las demasiado obvias consideraciones que también se podrían hacer en este punto sobre la distinción abiertamente aristocrática (y simplista) entre calidad y cantidad, está el hecho de que se trata de una admisión importante si se piensa en la rigidez de la posición estética de Poe repetidamente afirmada, casi una justificación crítica de las razones económicas —más verdaderas— que llevan al escritor a una producción narrativa bastante abundante. Es importante, sobre todo, en cuanto da la medida y aclara la aversión de Poe —muchas veces incomprendida— para con la "didáctica". No es que los cuentos sean "didácticos", pero ciertamente es a ellos que se debe recurrir para poner en foco los significados de la mayor parte de sus poesías, y es sobre la base de los mismos que se pueden medir mejor los aspectos del simbolismo trascendental de Poe. Ya se ha visto que una de sus obsesiones constantes era —renegada la realidad— la de tornar todo a conocimiento (de "transformar todo en palabras", según D. H. Lawrence) hasta la completa asimilación del objeto del conocimiento y la consiguiente disolución, por una especie de autovampirismo, del sujeto, al mismo tiempo. En *Berenice, Morella, Ligeia, La caída de la casa Usher y El retrato oval*, cuentos escritos a distancia de años entre sí, se asiste a una clara extensión y puntualización del mismo problema. *Berenice* (1835); "Dicebant mihi sodales si sepulchrum amicae visitarem curas meas aliquantulum fore levatas" (decían mis compañeros que si visitaba el sepulcro de mi amiga le daría algún alivio a mis sufrimientos). Con esta cita en epígrafe se ofrece rápidamente la clave del cuento, que está, como casi siempre en Poe, narrado en primera persona. El protagonista Egeo, melancólico, meditativo, introvertido, declaradamente monomaníaco en su silenciosa e incansable facultad de atención a detalles pequeños ("perderse, una noche entera, mirando fijamente la llama inmóvil de una lámpara o las brasas del hogar; fantasear por días y días con el perfume de una flor; repetir en forma monótona una palabra cualquiera . . .") vive en un tétrico castillo con su prima Berenice, "ágil, graciosa y exuberante de energía". Pero como "mis sentimientos *nunca habían venido del corazón*, y mis pasiones *siempre habían venido de la mente*", él no descubre su belleza. Solo cuando Berenice contrae una enfermedad "fatal", sólo cuando una epilepsia que terminaba algunas veces en períodos de catalepsia comienza a transformar su físico y a distorsionar la *identidad personal*, advierte su presencia, se siente atraído morbosa e irresistiblemente, y le propone matrimonio. Berenice es todavía —más aún, es cada vez más— un objeto para analizar, pero ya ligado a él, a su misma enfermedad. Si bien no se lo declara, intervino la pasión. Antes del matrimonio, Berenice se aparece a Egeo de improviso, y es como vista por primera vez, pálida, con las sienes hundidas, el color de los cabellos cambiado, espectral: "Los ojos carecían de vida, de esplendor, y parecían no tener pupilas; e involuntariamente me aparté de la vítrea fijeza de los mismos para contemplar los labios sutiles y cerrados. Estos se abrieron y, en una sonrisa singularmente significativa, los *dientes* de la transformada Berenice se aparecieron lentamente a mi vista". La monomanía de Egeo estalla. Como siempre, el detalle lo fascina, lo obsesiona, toda la atención de la que es capaz está dirigida a aquel único detalle: "De Mademoiselle Salle se ha dicho, justamente, *que tous ses pas étaient des sentiments* [que todos sus pasos eran sentimiento]; de Berenice yo pensaba, más seriamente, *que tous ses dents étaient des idées. Des idées!* . . . [que todos sus dientes eran ideas. ¡Ideas!]; he aquí por qué los deseaba con un ardor tan alocado!". La avidez de la posesión total, el vampirismo del conocimiento que se ha entregado ya no podrán ser frenados. En el mecanismo de Poe, al humanizarse, Berenice se intelectualiza; para Egeo-Poe la realidad del mundo es visión, mientras que son las "locas ideas de la tierra de los sueños" las que se convierten en elemento *real* de la vida cotidiana. El cuento corre rápidamente hacia su trágico y perturbador epílogo. Berenice, luego de un nuevo ataque del mal, es dada por muerta y es sepultada inmediatamente. En la mitad de la noche, como despertando "de un sueño confuso y ardiente", Egeo se halla nuevamente en su biblioteca, solo, y nota cerca de sí una pequeña caja. Ante la vista de la misma, y asociando la caja con una frase (aquella citada es el epígrafe) aprehendida con la mirada en la página abierta de un libro, "los cabellos se me erizaron y la sangre se congeló en mis venas". En este punto entra un doméstico aterrorizado, y en forma confusa habla de una tumba violada, de gritos nocturnos, de su cuerpo desfigurado envuelto en un sudario, y aún vivo. Entonces Egeo descubre sus propias ropas sucias de tierra, sus manos heridas, una azada apoyada contra la pared, e intuye. Se arroja para tomar la caja, intenta abrirla: "con el temblor se me escapó de las manos y cayó pesadamente, rompiéndose en pedazos; y hacia afuera rodaron con gran ruido algunos instrumentos de dentista, mezclados con treinta y dos minúsculos objetos blancos, como de marfil, que se desparramaron aquí y allá sobre el piso". *Morella* (1835). ". . . él mismo, para sí mismo solamente, *uno* para siempre y solo": epígrafe, del *Simposio* de Platón. El protagonista siente por Morella "un afecto profundo, y al mismo tiempo singularísimo". Él se siente atraído por la erudición de la mujer con la que se ha casado, por la "potencia de su intelecto": es un amor sin pasión, aun cuando no se lo pueda definir como uno de aquellos amores espirituales en el cual el contacto —como escribe Lawrence— es puramente nervioso ("Los nervios de los amantes vibran al unísono como dos instrumentos, y el tono puede crecer y crecer; si se alza demasiado los nervios se quiebran, ocurre una especie de muerte": la observación se adecúa más a Ligeia). El acuerdo se funda en una serie de intereses comunes, y en el cuento el autor se detiene, en efecto, sobre todo en el tema de conversación preferido por los dos personajes, y aprovecha la ocasión para diferenciar las doctrinas de la identidad de Schelling y de Locke, para trazar una línea de confín entre razón, individualismo y vida por un lado e irracionalismo, impersonalidad y muerte por el otro. Como Berenice, también Morella es atacada por una enfermedad que no tiene explicaciones. Consciente de que el marido jamás la amó, Morella pronuncia una especie de profecía ("Los días en los cuales hubieras podido amarme jamás existieron, pero aquella a la que aborreciste en vida, deberás amar en la



1



4

1. La casa de Nueva York donde Poe terminó de escribir El cuervo, *en 1844.*

2. Portada de los Cuentos, *1845.*

3. Portada de El cuervo, *1845.*

4. E. A. Poe. Pintura de Samuel Osgood, Nueva York, New York Historical Society.



T A L E S

BY

EDGAR A. POE.

NEW YORK:
WILEY AND PUTNAM, 161 BROADWAY.

1845.

2

THE RAVEN

AND

OTHER POEMS.

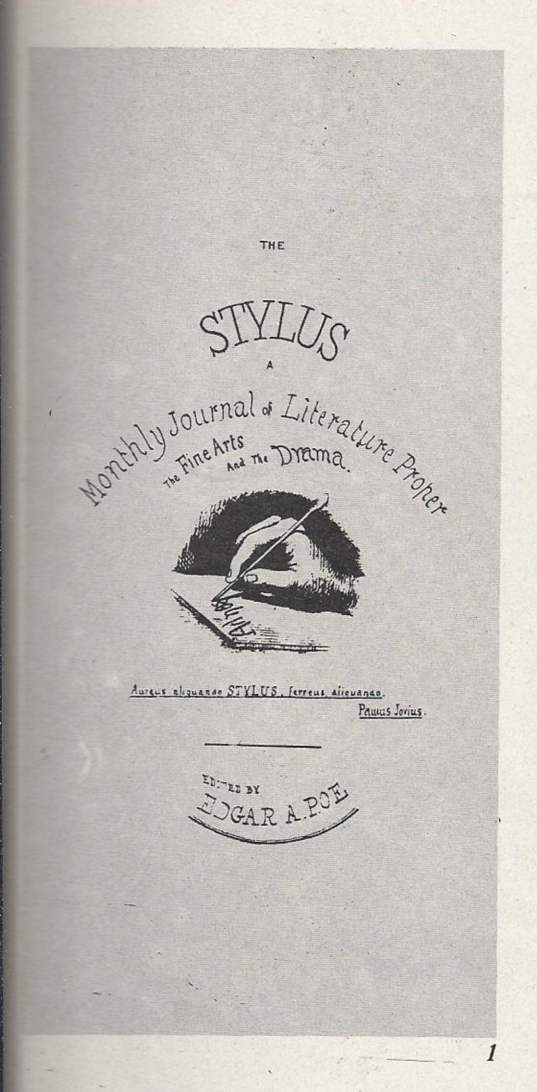
BY

EDGAR A. POE.

NEW YORK:
WILEY AND PUTNAM, 161 BROADWAY.

1845.

3



1

1. *Dibujo de Poe para la portada de Stylus.*

2. *Correcciones autógrafas de Poe en los* Marginalia.

3. *Manuscrito autógrafo de* For her whose Name is written inside, *de 1840, Baltimore, Maryland, Enoch Pratt Library.*

muerte") y muere al dar a luz a una niña, la cual "creció extrañamente en estatura e inteligencia, y fue la imagen perfecta de aquella que había desaparecido, y yo la amaba con un amor tan ferviente, como nunca creía que fuera capaz de experimentar . . .". Con el tiempo, el protagonista toma conciencia oscuramente de que la profecía de Morella se realizará. Aún no le había dado un nombre a la niña, pero cuando, transcurrido el décimocuarto año, decide bautizarla, el nombre que pronuncia es Morella. En este mismo instante una voz escalofriante responde "Aquí estoy", y la niña muere. ". . . y yo, con mis manos, cavé la tumba; y reí, con risa prolongada y amarga, cuando, en la fosa donde deposité a la segunda, no hallé más rastros de la primera Morella".

Ligeia (1838). Epígrafe: "Y allí está la voluntad que no muere. ¿Quién conoce los misterios de la voluntad y de su energía? Ya que Dios no es más que una gran voluntad que penetra todas las cosas por la naturaleza misma de su intensidad. El hombre no se rinde a los ángeles, y tampoco lo rinde la muerte, sino por la debilidad de su mísera voluntad" (Joseph Glanville). En el comienzo de su relato el protagonista se detiene largamente en la descripción de "aquella que fue mi amiga y mi novia, y que se convirtió en la compañera de mis estudios y, finalmente, la esposa de mi corazón". Ligeia es un ser excepcional: la belleza del rostro era "el esplendor de un sueño generado por el opio", pero sus lineamientos denotaban una especie de extraña desproporción, que hacía más bella aún a la mujer (aquí nos encontramos frente al mismo concepto de belleza expresado más de una vez por Baudelaire) y aún más interesante. De todos modos, lo que distingue por sobre todo a Ligeia es la personalidad y la cultura: voluntad, intensidad de pensamiento y de palabra, profunda erudición. Pero en ella también hay pasión, que parece concentrarse en los ojos. Y los ojos asumen en el cuento casi el mismo relieve obsesionante de los dientes de Berenice. El protagonista está subyugado, y mientras desea anularse en ella, en su personalidad, en sus ojos, desea también al mismo tiempo "conocerla", y la secciona, la analiza, la destruye. Una vez más se pone en movimiento aquel proceso de vampirismo que ya conocemos. Como Berenice, como Morella, también Ligeia se enferma y, luego de hacerse leer algunos versos, una noche pronuncia las últimas palabras de Glanville citadas en el epígrafe y muere. Pasados algunos meses el protagonista adquiere y restaura una sombría abadía en Inglaterra, y se casa con otra mujer, lady Rovena Trevanion de Tremaine. La cámara pentagonal a la que el protagonista conduce a la segunda mujer luego de las bodas, minuciosamente descrito, no es menos impresionante que la cámara veneciana de *La cita*, y ciertamente más típica de la fantasía de Poe; si aquella parecía decorada para complacer al gusto de un esteta a la manera de Des Esseintes, ésta es la perfecta unión de decadentismo, de gótico tenebroso y de museo de cera realizado con frialdad y determinación, sin ningún temor por el evidente artificio necesario para obtener los efectos deseados, al punto que también la sensación de la inquietud y del misterio está introducida con mecanismos teatrales. "El efecto fantasmagórico estaba aumentado en gran medida por la introducción artificial de una fuerte y continua corriente de aire detrás de la tapicería, que daba al conjunto una tremenda e inquietante animación". En esta habitación increíble lady Rovena, cuyo marido descubre que la odia "con un odio que era más que humano, demoníaco", se ve atacada por una imprevista enfermedad, a cuya curación siguen, cada vez más violentas y alarmantes, otras crisis durante las cuales la mujer advierte una presencia extraña inexplicable aunque evidente. Los suspiros inarticulados que se oían, las variaciones apenas perceptibles de las figuras de la pared, las sombras que parecían tomar cuerpo no eran efectos naturales, pero tendían a hacerse elementos realmente tangibles. Hasta que, "sentí claramente el rumor de un paso sobre la alfombra . . ., y . . . vi, o tal vez, soñé ver, caer en el cáliz, como de una invisible fuente suspendida en la atmósfera de la habitación, tres o cuatro enormes gotas de un líquido brillante". La enfermedad de lady Rovena se agrava, la mujer muere y su cadáver es preparado para la sepultura. El protagonista, que quedara velando el cuerpo envuelto en el sudario, por la noche comienza a percibir como un sollozo, un suspiro, un temblor en los labios de la muerta, y "un minuto después los labios se abrieron, develando una línea brillante de dientes perláceos". Pero no es a este detalle que se dirige la atención del compañero de Ligeia y de Rovena. El cuerpo de la mujer retoma la rigidez primitiva. Estos fenómenos, estas tentativas de despertar a las que sigue de nuevo la apariencia cada vez más horrible de la muerte, se suceden numerosas veces. Al fin, "levantándose del lecho y, con pasos vacilantes, con ojos cerrados, con el paso de quien se halla perdido en un sueño, la figura envuelta en el sudario avanzó, físicamente tangible, al centro de la cámara". El protagonista, al notar en la estructura física de la mujer un extraño cambio, casi intuyendo la increíble verdad se lanza hacia ella, y "la figura dejó caer los velos espectrales que ceñían su cabeza, y entonces se inundó la turbada atmósfera de la cámara con una masa enorme de largos cabellos sueltos; *los mismos eran más negros que las alas de medianoche*! Y entonces, lentamente, se abrieron *los ojos* de la figura que estaba frente a mí. Finalmente, en esto, al menos —grité—, jamás podré, jamás podré engañarme; aquí están

 Marginalia. [Nov.

We appreciate *time* by events alone. For this reason we define time (somewhat improperly) as the succession of events; but the fact itself—that events are our sole means of appreciating time—tends to the engendering of the erroneous idea that events *are* time—that the more numerous the events, the longer the time, and the converse. This erroneous idea there can be no doubt that we should absolutely entertain in all cases, but for our practical means of correcting the impression—such as clocks, and the movements of the heavenly bodies—whose revolutions, after all, we only *assume* to be regular.

Space is precisely analogous with time. By objects alone we estimate space, and we might as rationally define it "the succession of objects," as time "the succession of events." But, as before—The fact, that we have no other means of estimating space than objects afford us—tends to the false idea that objects *are* space—that the more numerous the objects the greater the space, and the converse, and this erroneous impression we should receive in all cases, but for our practical means of correcting it—such as yard measures, and other conventional measures, which resolve themselves, ultimately, into certain natural standards, such as barley corns, which, after all, we only *assume* to be regular.

The mind can form some conception of the distance (however vast) between the sun and Uranus, because there are ten objects which (mentally) intervene—the planets Mercury, Venus, Earth, Mars, Ceres, Vesta, Juno, Pallas, Jupiter, and Saturn.* These objects serve as stepping stones to the mind, which, nevertheless, is utterly lost in the attempt at establishing a notion of the interval between Uranus and Sirius; *lost*—yet, clearly, not on account of the mere *distance* (for why should we not conceive the abstract idea of the distance, two miles, as readily as that of the distance, one?) but, simply, because between Uranus and Sirius we happen to know that all is void. And, from what I have already said, it follows that this vacuity—this want of intervening points—will cause *to fall short* of the truth any notion we shall endeavor to form. In fact, having once passed the limits of absolutely practical admeasurement, by means of intervening objects, our ideas of distances are *one*; they have no variation. Thus, in truth, we think of the interval between Uranus and Sirius precisely as of that between Saturn and Uranus, or of that between any one planet and its immediate neighbor. We fancy, indeed, that we form different conceptions of the different intervals, but we mistake the mathematical knowledge of the fact of the interval, for an idea of the interval itself.

It is the principle for which I contend that instinctively leads the artist, in painting what he technically calls distances, to introduce a succession of objects between the "distance" and the foreground. Here it will be said that the intention is the perspective comparison of the *size* of the objects. Several men, for example, are painted, one beyond the other, and it is the diminution of apparent size by which the idea of distance is conveyed,—this, I say, will be asserted. But here is mere confusion of the two notions of abstract and comparative distance. By the process of diminishing figures, we are, it is true, made to feel that one is at a *greater* distance than the other, but the idea we thence glean of abstract distance, is gleaned altogether from the mere succession of the figures, independently of magnitude. To prove this, let the men be painted out, and rocks put in their stead. A rock may be of any size. The farthest may be, for all we know, really, and not merely optically, the least. The effect of absolute distance will remain untouched, and the sole result will be confusion of idea respecting the comparative distances from rock to rock. But the thing is clear: if the artist's intention is really, as supposed, to convey the notion of great distance by perspective comparison of the *size* of men at different intervals, we must, at least, grant that he puts himself to unnecessary trouble in the multiplication of his men. *Two* would answer all the purposes of two thousand,—one in the foreground as a standard, and one in the background, of a size corresponding with the artist's conception of the distance.

In looking at the setting sun in a mountainous region, or with a city between the eye and the orb, we see it of a certain seeming magnitude, and we do not perceive that this seeming

* Now eleven — Astraea since discovered.
17 — a planet; 6 Asteroids

"it seems to be closer and, therefore, we expect it to appear larger. In other words it looks smaller than it should be — smaller than the sun which sets."

1844.] *Marginalia.*

magnitude varies when we look at the same sun setting on the horizon of the ocean. In either case we have a chain of objects by which to appreciate a certain distance,—in the former case this chain is formed of mountains and towers—in the latter, of ripples, or specks of foam, but the result does not present any difference. In each case we get the same idea of the distance, and consequently of the size. The size we have in our mind when we look at the sun in his meridian place, but the distance we have not—for no objects intervene. That is to say, the distance falls short, while the size ~~[illegible]~~ The converse experiment gives, of course, a converse result.

is not comparing, by increase

Dr. Lardner's "[illegible]" is amusing to say no more. In general, the mere natural philosophers have the same exaggerated notions of the perplexity of metaphysics. And, perhaps, it is this *looming* of the latter science which has brought about the vulgar derivation of its name from the supposed superiority to physics—as if *μετὰ φυσικά* had the force of *super physicam*. The fact is, that Aristotle's Treatise on Morals is next in succession to his Book of Physics, and thus he supposes the rational order of study. His Ethics, therefore, commence with the words *Μετὰ τὰ φυσικά*—whence we take the word, Metaphysics.

That Leibnitz, who was fond of interweaving even his mathematical, with ethical speculations, making a medley rather to be wondered at than understood—that *he* made no attempt at amending the common explanation of the difference in the sun's apparent size—this, perhaps, is more really a matter for marvel than that Dr. Lardner should look upon the common explanation as only too "learned" and too "metaphysical" for an audience in Yankee-Land.

—

That "truth is stranger than fiction" is an adage for ever in the mouth of the uninformed, who quote it as they would quote any other proposition which to them seemed paradoxical—for the mere point of the paradox. People who read never quote the saying, because sheer truisms are never worth quoting. A friend of mine once read me a long poem on the planet Saturn. He was a man of genius, but his lines were a failure of course, since the realities of the planet, detailed in the most prosaic language, put to shame and quite overwhelm all the accessory fancies of the poet.

If, however, the solemn adage in question should ever stand in need of support, here is a book will support it.*

—

Some richly imaginative thoughts, skilfully expressed, might be culled from this poem†—which, as a whole, is nothing worth. E. g.—

And I can hear the click of that old gate,
As once again, amid the chirping yard,
I see the summer rooms open and dark.

and—

—How calm the night moves on! and yet,
In the dark morrow that behind those hills
Lies sleeping now, who knows what horror lurks?

—

The great force derivable from repetition of particular vowel sounds in verse, is little understood, or quite overlooked, even by those versifiers who dwell most upon what is commonly called "alliteration." How richly melodious are these lines of Milton's "Comus!"

May thy *brimmed* waves for this
Their full *tribute* never miss—
May thy *billows roll ashore*
The beryl and the *golden ore!*

—and yet it seems especially singular that, with the full and noble volume of the long *o* resounding in his ears, the poet should have written, in the last line, "beryl," when he might so well have written "onyx."

* *Ramaseeana; or a Vocabulary of the peculiar language used by the Thugs, with an Introduction and Appendix descriptive of the System pursued by that Fraternity, and of the Measures adopted by the Supreme Government of India for its Suppression.—Calcutta, 1836.*

† *"The Bride of Fort Edward."*—Anonymous.

2

For her whose Name is Written within.

Valentines Eve. 1846

For her these lines are penned, whose luminous eyes,
Bright and expressive as the stars of Leda,
Shall find her own sweet name that, nestling, lies
Upon this page, enwrapped from every reader.
Search narrowly these words, which hold a treasure
Divine — a talisman, an amulet
That must be worn at heart. Search well the measure —
The words — the letters themselves. Do not forget
The smallest point, or you may lose your labor.
And yet there is in this no Gordian knot
Which one might not undo without a sabre
If one could merely understand the plot.
Upon the open page on which are peering
Such sweet eyes now, there lies, I say, perdus,
A musical name oft uttered in the hearing
Of poets, by poets — for the name is a poet's too.
In common sequence set, the letters lying,
Compose a sound delighting all to hear —
Ah, this you'd have no trouble in descrying
Were you not something, of a dunce, my dear —
And now I leave these riddles to their Seer.

E.A.P.

3



1

EUREKA:

A PROSE POEM

BY

EDGAR A. POE.

NEW-YORK:
GEO. P. PUTNAM,
OF LATE FIRM OF "WILEY & PUTNAM,"
155 BROADWAY.

MDCCCXLVIII.

2

aquí están los enormes, negros, los extraños ojos de mi perdido amor —de mi mujer— de *lady Ligeia*!".

La caída de la casa Usher (1839). Epígrafe: "Son Coeur est un luth suspendu; sitôt qu'on le touche il résonne" [Su corazón es un laúd, al tocarlo vibra] (De Béranger). El narrador, compañero de la infancia de Roderick Usher, es invitado por carta (en la que se trasparentan las señales de una manifiesta alteración nerviosa) a trasladarse a su antigua morada perdida en una región desolada, lúgubre, junto a un estanque de aguas muertas; y también la casa, tanto en la parte exterior como en el interior, suscita "un frío, un malestar del corazón, una irremediable melancolía de pensamiento, que ningún estímulo de la imaginación habría podido sublimar". En esta casa tenebrosa, austera, húmeda y decadente, viven en el límite de una fría locura, atacados por un misterioso mal que los aúna y consume, Roderick y su hermana Madeline: idénticos, refinados, espectrales.

Como dice Lawrence, que mucho más que otros ha comprendido la naturaleza del malestar de Poe y de estos personajes suyos, Roderick "ha perdido su yo y su alma, no es más que un instrumento presa de influencia externas... vive en 'continua lucha con el horrible espectro que es el *terror*'; y, en efecto, él no es más que la realidad física, cadavérica, de un ser viviente". Característica evidente de su naturaleza es la morbosa, innatural agudeza de los sentidos que lo lleva a vivir con la convicción de que entre sí y las cosas que lo rodean (los arcos decrépitos, los muros cubiertos de musgo, el estanque negro inmóvil, los árboles muertos) se ha establecido una corriente común, un común destino; él pasa sus días, sus noches, en un estado parecido al sonambulismo, pintando, escribiendo versos, leyendo, improvisando cantos fúnebres con la guitarra, espiando toda correspondencia, toda vibración entre sí y las cosas. Madeline, apenas descubierta por el narrador, está sujeta a "una apatía constante, un gradual decaer de la persona, a crisis frecuentes, si bien transitorias, de naturaleza casi cataléptica". Aunque Poe no lo afirma con claridad, el hermano y la hermana se aman con un amor exclusivo. Transcurre cierto tiempo hasta que una noche, bruscamente, Roderick comunica a su huésped que Madeline ha muerto, y manifiesta la intención de conservar el cadáver al menos unos quince días antes de sepultarla, justificando tal intención con el tipo de enfermedad que la hermana sufrió, tal que la muerte de ella podría ser sólo aparente. Así, el cuerpo es llevado a un cuarto subterráneo de la casa, protegido por sólidos muros y por una puerta de hierro macizo "que, cuando giraba sobre sus goznes, daba un sonido extrañamente agudo y penoso". Desde este momento la angustia de Roderick se agudiza, así como su apatía, su *ennui* [tedio], tornando su comportamiento cada vez más extraño. En los corredores oscuros de casa Usher las noches transcurren en el terror creciente de un suceso que el narrador mismo parece esperar de un momento a otro, sugestionado por las condiciones de Roderick, y se comienzan a oir "ciertos sonidos, bajos e indefinibles... en las pausas de la tempestad, con largos intervalos", sonidos que se sucederán en un *crescendo* que coincide con el aumento de la inquietud del protagonista, y que parecen subrayar, en un cierto punto, algunos pasajes de un relato que leen el narrador y Roderick en la tentativa de hacer menos terrible la noche. Los sonidos, primero inciertos, se precisan: "no había dudas... de que hubiera oído realmente... un sonido bajo, y evidentemente remoto, pero áspero, prolongado, singularmente penetrante y agudo"; y finalmente "como si un escudo de bronce se hubiera caído realmente en aquel punto sobre un piso de plata percibí claramente como un eco de aquel ruido metálico, vibrante". Como hipnotizado, Roderick mira la puerta, revela haber oído aquellos sonidos, y haber comprendido de qué parte llegaron, cuál era el significado increíble de los mismos: "¿No estará acá dentro de poco? ¿No vendrá a reprocharme mi apuro? ¿Acaso no he oído ya su paso en la escalera?... ¡*Loco*! Os



3

1. La casa de campo de Poe en Fordham. Dibujo realizado antes del arreglo actual.

2. Portada de Eureka, *1848.*

3. La casa de campo de Poe en Poe Park, Fordham, Nueva York.

digo que en este momento está de pie, detrás de la puerta!". Y, en efecto, la puerta se abre lentamente y aparece "la alta figura de Madeline Usher, envuelta en el sudario. Sus claras vestiduras aparecían ensangrentadas, y sobre toda su descarnada persona se descubrían las señales manifiestas de una lucha terrible; se detuvo un momento, vacilando y temblando en el umbral, entonces, con un profundo gemido, cayó pesadamente hacia adelante contra el hermano y, en su violenta y ya definitiva agonía, lo arrastró a tierra, cadáver y víctima de los terrores a los que se había anticipado". El narrador huye, y en el paisaje lívido, a la luz de una luna inmensa y ensangrentada, ve los muros de la casa Usher derrumbarse, hundirse y desaparecer en las aguas muertas del estanque, que se cierran lúgubre y silenciosamente. Como se ve, Baudelaire no tenía razón al decir que en los cuentos de Poe no existe amor. Estos no sólo son cuentos de amor, sino de la totalización y de la sublimación del amor hasta los límites de lo absurdo, porque indican un deseo de posesión famélico, ciego, tal que la pasión misma se halla excluída, o mejor: la eventual pasión inicial se transforma en un deseo totalmente mental de fusión completa, que lleva a los amantes a asemejarse cada vez más hasta perder la propia identidad, hasta morir uno por la muerte del otro. "Tratar de conocer a alguien significa absorber su fuerza" (Lawrence). El hombre no puede dejar de analizar, la mujer no puede dejar de desear ser analizada, pero el conocimiento se realiza sólo en la muerte. Sujeto y objeto se unirán sólo en el momento mismo en el que cesarán de ser sujeto y objeto distintos, y aquel es el momento de la disolución. No es casual que los protagonistas de algunos relatos de Poe sean primos (Eleonora, Berenice) o hermano y hermana (*La caída de la casa Usher*) y es inútil recordar que Virginia, casada con Poe, era su prima. Dice Lawrence: "Este deseo de absorción integral se halla en la base del problema del incesto. El psicoanálisis remonta casi todas las perturbaciones psíquicas a un deseo incestuoso, pero es una mentira inmensa. El deseo incestuoso no es más que uno de los tantos medios del hombre para alcanzar, sin hallar resistencias, las más intensas vibraciones espirituales. En las relaciones con un extraño la resistencia que se encuentra es mucho mayor que en familia, donde las vibraciones naturales se producen casi al unísono. Es decir, el incesto permite obtener el goce casi sin obstáculos". También por esta razón el incesto es tabú.

El arte, como el incesto, es uno de los tantos medios del hombre para alcanzar las más intensas vibraciones espirituales, y como el incesto, no puede conducir sino a la muerte. El arte y la muerte se identifican, en la medida en que el arte cesa de

existir en el momento en que alcanza su fin. Es una paradoja que Poe retoma en el ensayo *Eureka* (1848), donde afirma (XVI, 310-11) que la conversión dé la estructura racional en unidad absoluta conduce al mundo a una nada absoluta. En otros términos, en el cuento *El retrato oval*, Poe repite las mismas convicciones expresadas en los cuatro "cuentos de amor" que acabamos de ver. Y también éste es un cuento de amor. Solo en un castillo abandonado en medio de los Apeninos, a la luz de una candela en un cuarto lleno de pinturas, el protagonista no logra dormir. Entonces comienza a observar las paredes, los objetos, los cuadros, a crear "efectos" con el traslado a diversos ángulos del candelabro, hasta que una imprevista y violenta emoción lo aferra: el retrato de una muchacha, en un marco oval, le parece como el de una persona viva. El rostro, iluminado desde un ángulo particular, tenía la fascinación de "una absoluta *apariencia vital* de la expresión, que antes me había hecho estremecer". Vuelve a colocar el candelabro en la posición primitiva y busca en un catálogo (hallado entre otros volúmenes en la habitación) la historia del retrato. Descubre que la muchacha se había casado con un pintor, y que inmediatamente después de la boda, por semanas y semanas, había posado para él. A medida que el retrato cobraba forma (y el pintor parecía tan absorto en la obra que no veía a su modelo) la mujer se tornaba cada vez más lánguida y débil; como Berenice, Morella, Ligeia, Madeline, también ella es atacada por una enfermedad misteriosa. Por fin, se le da al retrato el último toque: "por un momento, el pintor se detuvo extasiado frente al trabajo que había realizado; pero enseguida, siempre sumergido en su contemplación, se sintió sacudido por un temblor y palideció intensamente, de horror, y gritando, a grandes voces: 'En realidad, ésta es la *Vida* misma!', giró rápidamente para mirar a su mujer amada: *ella estaba muerta*!" En la irreparable fractura entre espíritu y materia que se refleja en la naturaleza misma de los héroes de Poe, y que los vuelve enfermos como el mundo al que no logran adaptarse, el arte se propone todavía como última posibilidad de superación: fuera del tiempo, del espacio, en una inmortalidad alucinante.

Terror y raciocinio

Se ha dicho que la "insondable avidez del alma de atormentarse a sí misma" surge de una inextinguible voluntad de conocimiento, y que en la gran imaginación ontológica de Poe el amor, depurado de la pasión, se torna vampirismo, y el sadismo en masoquismo.

En la inevitable anulación que sigue a la acción de estas fuerzas, el hombre alienado recibe de todos modos una recompensa: la extraordinaria, gélida y desesperante capacidad de "ver". Lo que él descubre es el terror de una condición a la cual no es posible sustraerse, ya que "el terror es del alma", y lo descubre con una conciencia analítica bastante rara, si bien en Poe raciocinio e intuición tienden a menudo a no revelar confines muy claramente definidos. Todos los cuentos de Poe (ya sean neogóticos, grotescos, morbosos, didascálicos, de terror o como se los quiera definir) están ligados unos con otros por una precisa e inmutable visión del mundo y la subdivisión de los mismos en categorías parece de escasa utilidad crítica. La preocupación del escritor es siempre la misma, aun cuando nos la presente en forma diversa. Lo que varía es el punto de vista del protagonista, la fuerza que impulsa la acción (¿pero se puede decir que hay acción en Poe, o más bien una serie de estados de ánimo?), y se trata en general de fuerzas elementales. Amor y odio, y en ambos casos, siempre, dirigidos por una voluntad de conocimiento que si bien distingue sus propios medios de los tradicionales del conocer no deja por ello de perseguir su objetivo fundamental. El estado en que se encuentran los personajes de Poe jamás es normal, y a menudo no es referible completamente ni al de la razón ni al de los sentidos, porque lo que los mismos desean conocer es el instante exacto en que se desintegra la unidad originaria de la primera cosa ("en la que está la causa secundaria de todas las cosas, con el germen del inevitable anonadamiento de las mismas"), y es un instante perceptible sólo más allá de los límites consentidos a las facultades humanas, en un reino del medio como puede serlo el del sueño, el de la pesadilla, o el de la *trance hipnótico*. Más que en numerosos otros pasajes, se puede ver en *Mesmeric Revelation* (*Revelación mesmérica*) cuál es el aspecto de esta condición que Poe subraya: "mientras en tal condición la persona así influída usa sólo con esfuerzo, y aún así débilmente, los órganos externos de los sentidos, sin embargo percibe con percepción altamente agudizada, y mediante canales presuntamente desconocidos, objetos ubicados más allá de los órganos fisiológicos; que, además, *sus facultades intelectuales se hallan maravillosamente exaltadas y vigorizadas*". Los cuentos de terror son simplemente una extensión del mismo concepto: si amor es deseo de poseer, y si la posesión conduce a la anulación del ser amado y de sí mismo, el odio es el deseo de anular al propio enemigo. Y no está dicho que también en este caso de posesión de "conocimiento por odio", ambas almas implicadas en el juego no corran el riesgo de disolverse . . . Es lo que arriesga (y tal vez Montresor no es del todo consciente) el protagonista de *The Cask of Amontillado* (*El barril de Amontillado*): "Si un hombre es matado de golpe, su alma permanece íntegra, libre de volver a la persona amada. Montresor trata, en cambio, al tapiar vivo a su enemigo, de hacer capitular al alma, para entrar en la misma como vencedor y amo. Lo que puede ocurrir; pero puede también darse que en la tentativa el vencedor quiebre su propio yo y se arruine en el no-ser o en el infinito, es decir, que se convierta en monstruo" (D. H. Lawrence). Ello no le sucede a Montresor (su intención es la de castigar impunemente), pero alcanzar el corazón de la vida para destruir con la misma también el centro del alma es la aspiración de gran parte de los protagonistas de Poe, y cuando no es una aspiración es una condición de los mismos. En estos cuentos los personajes experimentan lúcidamente el divorcio entre el propio cuerpo y la propia alma, exigen vibrar al unísono con aquello que los mata, desean penetrar el misterio. Algunos pasajes de *El pozo y el péndulo* son típicos de aquel estado de exaltación en el cual las facultades intelectuales se vigorizan y en el cual placer y terror se funden en una sensación única: "Me obligué a mí mismo a pensar en el sonido que habría producido la medialuna, al pasar a través de mi ropa, en la sensación peculiarmente penetrante que el roce de la tela produce sobre los nervios. Medité sobre todas estas frivolidades, hasta que mis dientes se apretaron. Abajo cada vez más abajo descendía. Con un placer frenético comparé su velocidad hacia abajo con la velocidad lateral. A derecha, a izquierda, lejano y amplio, con el grito de un espíritu maldito! hacia mi corazón, con el paso furtivo del tigre!, reía y gritaba alternadamente, según uno u otro pensamiento me dominara". El horror nace del conocimiento de que para superar los límites impuestos por la razón y "comprender" es necesario experimentar un estado de aberración, y cuentos como *The Tell-Tale Heart* (*El corazón revelador*), *El gato negro* y otros en los que este horror es evidente no son más que variantes del tema de la perversidad que el *écrivain des nerfs* define como inclinación primitiva, natural y perpetua del hombre.

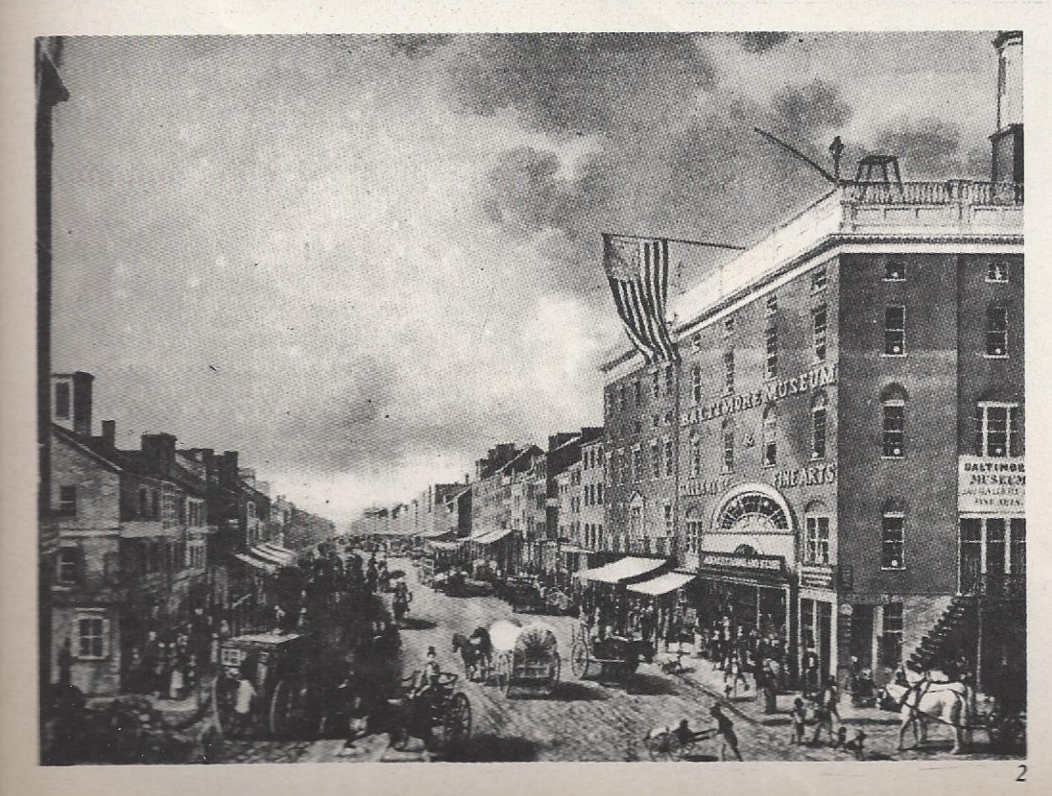
Una vez más se deberá notar cómo en la obra de Poe conviven perfectamente unidos racionalismo e irracionalidad, y entonces no debe sorprender que así como él estuvo en condiciones de construir racionalmente el vehículo de la irracionalidad (recordemos la deliberada composición *El cuervo*) también haya estado en condiciones de escribir relatos de tipo racionalista, como *The Murders in the Rue Morgue* (*Los asesinatos de la calle Morgue*), *The Mistery of Marie Rogêt* (*El misterio de Marie Rogêt*) y *The Purloined Letter* (*La carta robada*) por los cuales fue definido como maestro de la narrativa policial, o como *The Gold-Bug* (*El escarabajo de oro*). Pero es necesario distinguir: aun si aparecen como relatos de pura investigación, en ellos la razón está siempre al servicio de las cualidades intuitivas del hom bre. El personaje "racional" es el prefe

Lith. of J T Bowen Phila

MOYAMENSING PRISON

Published by J. T Bowen at his Lithographic & Print Colouring Establishment, 94 Walnut St Phila

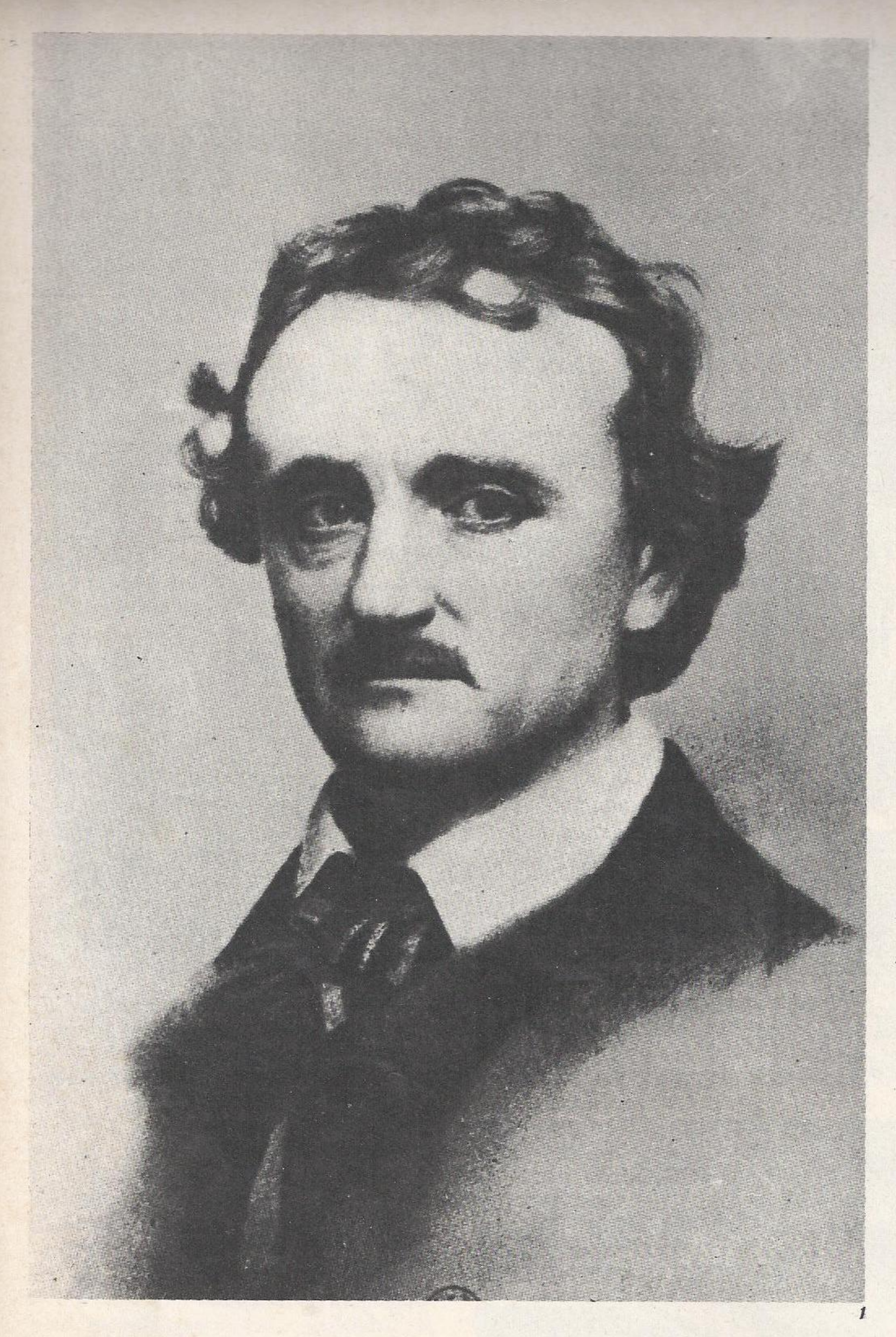
1



2

1. La prisión de Moyamensing, donde Poe pasó una noche en setiembre de 1849.

2. Baltimore en 1849.



1

1. *E. A. Poe. Dibujo de F. J. Fisher de un daguerrotipo de 1849. Richmond, Virginia, Valentine Museum.*

2. *E. A. Poe en un daguerrotipo de 1848.*

to de policía, cuyas deducciones son imperfectas porque sólo tiene en cuenta la realidad lógica, y no monsieur C. Auguste Dupin, que es, en cambio, el solitario creador de una serie de sucesos perfectamente simétricos y es comparable por ello a un poeta, en el sentido en que lo entendía Poe. Por otra parte, es suficiente leer las citas puestas en epígrafe a *Los crímenes de la calle Morgue* y a *El misterio de Marie Rogêt* respectivamente para comprender el pensamiento del escritor en este sentido: "qué canción cantaban las sirenas o qué nombre habrá asumido Aquiles cuando se escondió entre las mujeres, si bien son problemas difíciles, no están más allá de una probable conjetura" (sir Thomas Browne); "Existen sucesos ideales que se desarrollan paralelos a los reales. Es raro que coincidan. Los hombres y las circunstancias habitualmente modifican el curso ideal de los sucesos, por lo que esto resulta imperfecto, e igualmente imperfectas resultan las consecuencias . . ." (Novalis). El reino de lo posible, por difíciles que sean los problemas frente a los que uno pueda hallarse, es entonces penetrable, siempre que el medio del que nos valemos se adecúe constantemente al sujeto: el análisis deberá ser creativo, deberá fundarse en una imaginación mimética, deberá obrar en modo imitativo de las características mismas del sujeto. Entre las obras de Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (*La narración de Arthur Gordon Pym*) ocupa un lugar aparte, y no sólo porque se trata de la prueba más extensa, si bien probablemente no la más comprometida para un autor cuya doctrina compositiva fundamental está dirigida a la unidad del efecto breve e intenso. Vinculándose a la literatura de exploración y de viajes de moda en aquel tiempo, Poe adopta parcialmente tanto la técnica de los relatos simbólicos como la de los relatos de investigación, pero casi nunca logra obtener una fusión de lo real con lo fantástico, de lo racional con el íncubo, de los hechos con una eventual interpretación alusiva y subterránea de un significado más vasto de los mismos. La novela, casi netamente dividida en dos partes, es inconexa y fatigante. Sin embargo, a pesar de ella, es fascinante. Dividida en veinticinco capítulos, en los primeros trece muestra bien poco de la genialidad de Poe, y sólo en el décimo octavo, con el avistamiento de Tsalal, la misteriosa isla negra, se puede decir que tiene un verdadero comienzo. Solo en este punto se advierte, de improviso, que algo está *sucediendo*. El ritmo de la narración, si bien todavía aquí y allá perturbado por detalladas descripciones, interrumpido y retomado, se hace más estricto y necesario. Tsalal, esta especie de Edén al revés, es un absurdo. Cercana a la Antártida, habitada por salvajes de piel negra (y luego se descubre que también sus dientes son negros) cuyo terror por todo lo que es blan-


Edgar A Poe

co es continuamente puesto en evidencia, atormentada por precipicios y túneles, Tsalal es la última tierra, el último signo de la realidad, el lugar del desorden, de la disolución, un tránsito necesario y un infierno. ¿Es casual que Poe haga remontar su primer avistamiento al 19 de enero, día de su nacimiento? Es una arriesgada conjetura, pero remitiéndonos a la cita de Thomas Browne "si bien problemas difíciles, no están más allá de una probable conjetura". Escapados de los peligros de la isla, Gordon Pym y Peters se dirigen con el salvaje Nu-Nu más hacia el sud, a la búsqueda de un clima más benigno, y he ahí que lentamente, mientras los tres proceden, el blanco comienza a sustituir al negro. En la nota puesta por Poe al fin de la novela se lee: "*Tekeli-li* gritaban asustados los indígenas de Tsalal a la vista del cadáver del animal *blanco* recogido en el mar. *Tekeli-li* exclamaba aterrorizado el prisionero tsalaliano al negarse a tocar los objetos *blancos* de Míster Pym. Y *tekeli-li* sonaba el grito emitido por los gigantescos pájaros *blancos* que aparecían fuera de la *blanca* cortina de vapor. Nada *blanco* fue hallado en Tsalal, y nada, por el contrario, que no fuera blanco durante el subsiguiente viaje hacia el sud". La embarcación viaja ya en un reino irreal, silencioso, presa de una corriente invencible, y los tres hombres se dejan estar, apáticos, indolentes, como en un sueño, hacia una luminosa barrera de blanco. Son los síntomas del abandono (fuera del tiempo, fuera del espacio) a la unidad completa del ser, es la experiencia de aquel estado de *trance* en el que caen los personajes de Poe en el momento de aquel regreso que no hesitaría en definir como místico, del retorno a la primera causa, donde todos los colores se unen armoniosamente para formar un solo color. En el punto exacto en el cual el tiempo se torna eternidad y el cielo y la tierra se anulan como entidades separadas, cada cosa debe ser perfecta y disponible, nada deberá perturbar por su condición de terrestre el ciclo indetenible. Nada, por otra parte, se le podría resistir. Nu-Nu, realidad que se opone, en efecto es matado. "22 de marzo: la oscuridad se había intensificado y sólo el luminoso reflejarse en las aguas de la blanca cortina tendida frente a nosotros la aclaraba ya. Una multitud de pájaros gigantescos, de lívido color blanco, se alzaba incesantemente en vuelo detrás del velero para batirse en retirada, apenas nos veían, gritando un eterno *tekeli-li*. Ante aquellos gritos, Nu-Nu hizo un movimiento en el fondo del velero, y cuando lo tocamos hallamos que había dado su último respiro. Fue entonces cuando nuestra embarcación se precipitó por la saliente de la catarata donde se había abierto un abismo para recibirnos. Pero he ahí que surge en nuestro camino una figura humana de rostro velado, de proporciones bastante mayores que las de cualquier otro habitante de a tierra. Y el color de su piel era del blanco perfecto de la nieve." Así, sobre esta misteriosa y benevolente visión, termina el diario de Gordon Pym, y la novela. La obsesión blanca de Poe, que ya hemos visto en otras formas en los relatos, alcanza aquí su más alta y convincente función simbólica.

En su rechazar toda concesión a la realidad circunstante, en su aceptar como única posibilidad de liberación del individuo la más absoluta separación de la sociedad, tal vez para refugiarse en la locura, y en su intento constante por crear un "reino del espíritu" en el cual alcanzar la quietud, Poe denunció su más abierta desconfianza en cuanto al mito de América que Whitman se aprestaba a reforzar, y justamente por ello él aparece como escritor más auténticamente americano, y moderno, de cuanto se tiende a afirmar en general.

NOTA: Las traducciones de los poemas de Poe fueron tomadas de *Poemas. E. A. Poe*, Colección "Los grandes poetas", ed. 1958, de acuerdo con el siguiente detalle: "Un sueño en un sueño" y "El cuervo", trad. de Alberto L. von Shauenberg. "A Helena", trad. de M. Velazco y Velazco. "Ulalume", trad. de Carlos A. Torres; "Annabel Lee", trad. de Fernando Maristany. "El Lago: A..." es traducción textual de Graciela Montes.

Bibliografía

Obras de E. A. Poe:

Tamerlane and Other Poems, Boston, 1827; *Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems*, Baltimore, 1829; *Poems*, Nueva York, 1831; *The Narrative of A. Gordon Pym*, Nueva York, 1838; *The Conchologist's First Book*, Filadelfia, 1840; *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Filadelfia, 1840. *The Murders in the Rue Morgue, and The Man That Was Used Up*, Filadelfia, 1843; *The Raven and Other Poems*, Nueva York, 1845. *Tales*, Nueva York, 1845; *Eureka: a Prose Poem*, Nueva York, 1848; *The Literati*, Nueva York, 1850; *Polititian: An Unfinished Tragedy*, Richmond, 1923; *The Works of Edgar Allan Poe*, ed. por E. C. Stedman y G. E. Wiodberry, Chicago, 1894-5; *The Letters of Edgar Allan Poe*, editadas por J. W. Ostrom, Cambridge, Mass., 1948.

Versiones en español:

Obra en prosa. Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar, Madrid, Univ. de Puerto Rico, Revista de Occidente, 1956, 2 vols.; *Obras completas*, Bs. Aires, Claridad, 1944; *Narraciones completas*, Madrid, Aguilar, 1959.

Algunos estudios sobre E. A. Poe:

J. H. Ingram, *E. A. Poe: su vida, cartas y opiniones*, Bs. As., 1887; A. Ransone, *E. A. Poe: A Critical Study*, Nueva York, 1910. L. Chase, *Poe and His Poetry*, Londres, 1913; C. A. Smith, *E. A. Poe, How to Knov Him*, Indianápolis, 1921; J. W. Robertson, *Poe: A Psychopathic Study*, Nueva York, 1923. M. Alterton, *Origine of Poe's Critical Theory*, Iowa, 1925; H. Allen, *Israfel; The Life and Times of E. A. Poe*, Nueva York, 1926; V. Pope-Hennessy, *E. A. Poe, 1809-1849: A Critical Biography*, Londres, 1934; E. Shanks, *E. A. Poe*, Nueva York y Londres, 1937; A. H. Quinn, *E. A. Poe: A. Critical Biography*, Nueva York, 1941; N. Bryllion Fagin, *The Histrionic Mr. Poe*, Baltimore, 1949; S. H. Whitman, *E. A. Poe and His Critics*, (1860) reed. New Brunswick, N. J., 1949. M. Bonaparte, *The Life and Works of E. A. Poe*, Londres, 1949; H. Braddy, *Glorious Incense*, Washington, 1953; P. Miller, *The Raven and the Whale*, Nueva York, 1956. *Errand into the Wilderness*, Cambridge, Mass., 1957; E. H. Davidson, *Poe: A Critical Study*, Cambridge, Mass., 1957; P. F. Quinn, *The French Face of Edgar Poe*, Carbondale, Ill., 1957; D. M. Rein, *E. A. Poe: The Inner Pattern*, Nueva York, 1960; V. Buranelli, *E. A. Poe*, Nueva York, 1961; W. Bittner, *Poe: A Biography*, Boston, 1963; G. Rans, *E. A. Poe*, Edimburgo y Londres, 1965. N. Dottori, *Poe y el nacimiento de la literatura norteamericana*, en *El siglo XIX: Las literaturas nacionales, Historia de la literatura universal*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969.

Anuncio importante

Pronto usted podrá canjear los fascículos 19 al 35 de

LOS HOMBRES

de la historia

por un magnífico tomo encuadernado:

El siglo XX **

El siglo XX incluye una cronología ilustrada de los hechos fundamentales del período 1900 - 1974 y diecisiete biografías: Hemingway, Camilo Torres, Lumumba, Ford, Eisenstein, Mussolini, Le Corbusier, Los Kennedy, Diego Rivera, Proust, Nasser, Franco, Sartre, Dalí, Piaget, T. S. Eliot y Luchino Visconti,



Centro Editor de América Latina

más libros para más

Nº 45 al 41 $ 130.-
Nº 40 al 1 $ 150.-